ہندی ادب کی تاریخ

محمد حسن

انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ

ہندی ادب کی تاریخ

ڈاکٹر محمد حسن
ایم اے۔ پی ایچ۔ ڈی

شائع کردہ

انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ

بار اول اگست ۱۹۵۵ء

کتابت و طباعت زیر اہتمام

دانش محل امین الدولہ پارک لکھنؤ

مطبوعہ تنویر برقی پریس لکھنؤ

ہندی ادب کی تاریخ

(ابتدا سے عصرِ حاضر تک)

ترتیب

پہلا حِصّہ

ابتدائی دور

دوسرا حِصّہ

بھگتی کال

تیسرا حصّہ

ریتی کال

چوتھا حصّہ

دورِ حاضر

پانچواں حصّہ

اختتامیہ

نوٹ :- بکرمی اور عیسوی سن میں ۵۶، ۵۷ برس کا فرق ہوتا ہے عیسوی سن معلوم کرنے کے لئے بکرمی سے ۵۶، ۵۷ گھٹا دینا چاہیئے۔ اس تصنیف میں بکرمی سن دئے گئے ہیں عیسوی سن اسی قاعدے سے نکالے جا سکتے ہیں۔

انتساب

احتشام صاحب کے نام

دیباچہ

کسی شاعر نے کہا ہے حسن جہاں بھی ہے میرا کھویا ہوا کنگن ہے۔ حسن، لطافت اور عظمت کے اسی کھوئے ہوئے کنگن کی تلاش نے مجھ سے ہندی ادب کا یہ مختصر جائزہ لکھوایا ہے۔

یوں بھی یہ کام بہت آسان نہیں تھا اور اس دور میں تو خاص طور پر مشکل ہو گیا تھا۔ سب سے پہلی دشواری تو اس ہمدردانہ لگن کے سلسلے میں پیش آئی جس کے بغیر کوئی ادبی تصنیف کامیابی کے ساتھ مکمل نہیں ہو سکتی۔ بدقسمتی سے ہمارے ملک کے سیاسی اور تاریخی حالات نے زبان و ادب کو بھی مختلف مصلحتوں، مذہبوں اور گروہوں سے متعلق کرنے کی وبا کافی عرصے سے عام کر رکھی ہے اور انھیں کے پیش نظر ہمارے ادیب، طالب علم اور علم دوست حضرات زبان و ادب سے اپنی دلچسپی اور منافرت کا اظہار کرتے آئے ہیں۔

ادب کے بارے میں میرے عقائد اس سے بہت مختلف ہیں، میرے ذوق نے کبھی بھی ادب کی اس تنگ نظر تقسیم پر اکتفا نہیں کی ہے اور میرا ادبی وجود اس سے ہمیشہ انکار کرتا آیا ہے۔ میرا مستحکم عقیدہ ہے کہ ایک ملک کے ادب اور دوسری زبان کی ادبیات میں کسی قسم کا ٹکراؤ اور تضاد نہیں ہے، یہ تضاد اور ٹکراؤ صرف اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ادب کو سیاسی اور تنگ نظر مصلحتوں کا شکار بنایا جاتا ہے

ادیب ہونے کی حیثیت سے ہر زبان کے لکھنے والوں اور سنجیدہ پڑھنے والے کی حیثیت سے اس کے ادب نوازوں کو اس تقسیم سے بلند تر ہونا چاہیئے اور ادبیات کے اس جمہوری اور عالمگیر عنصر پر غور کرنا چاہیئے جو انسانیت کو متاثر کرتا آیا ہے۔

اس حیثیت سے ہندی ادب کا مطالعہ ہمارے لئے خاص طور پر اہم ہے۔ اس نے اس ملک میں جنم لیا ہے اور بہت سے دلوں پر حکمرانی کی ہے، جذبوں کو بیدار کیا، نہ جانے کتنے انسانوں کے خوابوں کی تشکیل کی ہے اور کتنے نوجوانوں کے آدرش ڈھالے ہیں اور ہر وہ ادب اور آرٹ۔ جو انسانوں کی جذباتی اور فکری وجود میں ایک زندہ اور شاداب حقیقت کی طرح شامل ہو سکے ہمارے سنجیدہ مطالعہ کا مستحق ہے۔

ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ اس ادب میں آخر وہ کون سی فکری قدریں تھیں اور کونسا جمالیاتی نکھار تھا جو لوگوں کے دلوں پر اپنا سکہ جمانے میں کامیاب ہوا، ہمیں ان فکری قدروں سے اور اس جمالیاتی اسلوب سے بہت کچھ سیکھنا ہے۔ ان خیالات کے حسن کو پرکھنا ہے اور ان افکار کے چہرے سے نقاب اُٹھانا ہے۔ جو ہزاروں دلوں کو اپنی تابانی سے منور کر چکے ہیں۔

ہمارا مطالعہ یہیں ختم نہیں ہو جاتا اس سے آگے بڑھ کر ہمیں اس ادب کی حسین روایات سے اپنے ادب کو سیراب کرنا ہے، اس کی خوبصورتی اور نکھار کو اپنے طریقے پر اپنانا ہے، یہیں سے ہم اس نتیجے پر پہونچتے ہیں کہ فن عالمگیر ہے فن ناقابل تقسیم ہے۔

ایک مثال لیجئے۔ ہندی اور اُردو کے درمیان۔ جو مغائرت بلکہ مخاصمت پیدا کرانے کی سعی پُرانی ہو چکی ہے اور بدقسمتی سے دونوں زبانوں کے ادیب ایک اجنبی فضا میں سانس لے رہے ہیں لیکن فن ان دیواروں کو توڑ کر آزادی اور سربلندی کا مظاہرہ کر چکا ہے۔ آج جب آپ ان اوراق میں بچن پر عمر خیام کے اثر کا تذکرہ پڑھیں گے یا مہادیوی ورما کے فن پر غزل کی موسیقی اور روایتی لطافت کو اپنانے کا ذکر پائیں گے تو کیا یہ اس بات کا ثبوت نہ ہوگا کہ ہندی اُردو ہی سے نہیں فارسی سے بھی اپنا رشتہ قائم رکھتی ہے۔

یا جب ایک نشست میں جوش ملیح آبادی اپنی رباعی ؎

مرضی ہو تو سولی پہ چڑھانا یارب
یا نارِ جہنم میں جلانا یارب
معشوق کہیں آپ ہمارے ہیں بزرگ
ناچیز کو وہ دن نہ دکھانا یارب

پڑھنے سے پہلے کیشو کے اس شعر کا تذکرہ کرتے ہیں :-

(۱) کیسو کیسنی اس کری بیر ہو جس نہ کراہی
چندر بدنی مرگ لوچنی "بابا" کہی کہی جاہی

تو کیا فن کی اس عالم گیر وحدت کا ایک روشن ثبوت نہیں اسی طرح جب تصوف اور بھگتی کے ان مشترک آدرشوں کا حال پڑھتے ہیں جنھوں نے ہندی اور اردو دونوں ادبیات کو متاثر کیا ہے تو کیا ہمیں بار بار اس کا احساس نہیں ہوتا کہ ہم زندگی اور فن کی اس وحدت کو نظر انداز نہیں کر سکتے۔

میں نے اس تاریخ میں ایسا ہی ایک فنی اور ہمہ گیر نقطہ نظر برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے افسوسناک بات یہ ہے کہ ہمارے اُردو اور ہندی ادیبوں اور خاص طور پر ادبی مورخوں کو ان دونوں زبانوں کی تاریخ اور ادبیات سے خاطر خواہ واقفیت نہیں اس کا انجام مختلف غلط بیانیوں اور غلط فہمیوں کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے، ہندی پڑھنے والوں کے نزدیک اُردو مغلوں اور انگریزوں کی لادی ہوئی ایک زبان ہے اور اس وقت وہ آسانی سے یہ فراموش کر دیتے ہیں کہ مغل دربار نے دراصل ہندی ادب اور شعر کی سرپرستی کی ہے. اردو والوں کے نزدیک ہندی اسی طرح سے لادی ہوئی زبان ہے جس کا کوئی قابل ذکر ادبی وجود نہیں ہے۔ میں نے اس بات کی کوشش کی ہے کہ اس جائزے میں کسی ایک زبان اور ادبیات کے موئدین میں شامل ہونے کی بجائے ایک خارجی تصویر پیش کی جائے، جہاں جہاں اردو داں طبقے کے لئے خاص دلچسپی کی

کوئی بات آگئی ہے وہاں اس کی طرف اشارہ کردیا گیا ہے اور کچھ ایسی باتیں اور تحقیقی نکات جو ہندی اور اُردو کی مشترکہ کتابوں یا ماخذوں کے بارے میں اردو تصانیف ہی میں پیش کئے گئے ہیں زیادہ کردئے گئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ کام یہاں صرف اشاروں کی مدد ہی سے کیا گیا ہے نہ تو اس مختصر تصنیف کے دامن میں اتنی وسعت تھی کہ وہ اردو اور ہندی ادبیات کا پہلو بہ پہلو تاریخی مطالعہ کرے اور ان کے مطالعہ سے ایک مربوط اور ہم آہنگ تصویر بنائے اور نہ سردست اس کتاب کا موضوع اس کی اجازت دیتا تھا۔ اگر وقت ملا اور میری یہ سعی مشکور ہوئی تو آئندہ کبھی اس تفصیلی مطالعہ کو پیش کرنے کا موقع نکلے گا۔

دوسری خاص دشواری تاریخ ادب کے لئے مناسب مواد کی تھی، یوں تو مختلف تواریخ موجود تھیں لیکن ان میں بہت سے مختلف مسائل اور انتہائی بحث طلب بیانات ملتے تھے کچھ اس قدر تفصیلی تھے جو اس مقصد کے لئے زیادہ سودمند ثابت نہ ہو سکتے تھے۔

میں نے اس جائزے کی ترتیب کے لئے پنڈت رام چندر شکل کی "ہندی ادب کی تاریخ" سے خاص طور پر مدد لی ہے اور اسی کو بنیادی کتاب قرار دیا ہے اور پنڈت شیام سندر داس، ڈاکٹر رام کمار ورما اور کچھ جگہوں پر مصر بندھوؤں کی تواریخ ادب سے کام لیا گیا ہے، اس کے علاوہ مختلف شعراء اور تحریکات پر الگ الگ کتابوں کو پیش نظر رکھا گیا ہے جن کی فہرست طوالت کے خیال سے یہاں شامل نہیں کی جا رہی ہے۔ ان میں خاص طور پر نرگن واد پر ڈاکٹر بڑتھوال کا مقالہ، تلسی داس پر شیام سندر داس کا مقالہ، چھایا واد پر ڈاکٹر دیوراج کا مقالہ اور ہزاری پرشاد دویدی کی تصنیف "ہندی ساہتیہ کی بھومیکا"، اور "کبیر" اور شیو دان سنگھ چوہان اور ڈاکٹر رام بلاس شرما کے کچھ مقالات قابلِ ذکر ہیں۔

پنڈت رام چندر شکل کی کتاب عام طور پر معیاری تاریخ سمجھی جاتی ہے اور اس کی رائیں سند کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں پھر بھی تحقیق و تنقید کی تیز رفتاری نے انھیں کافی پیچھے چھوڑ دیا ہے۔ کچھ رائیں تحقیق نے رد کردی ہیں اور کچھ کو کافی بحث طلب بنا دیا ہے ایسے

مباحث میں میں نے دونوں طرف کے دلائل کو پیش کرنے پر ہی اکتفا کیا ہے۔

مثال کے طور پر یہ کافی بحث طلب مسئلہ ہے، آیا برج بھاشا اور اودھی کے ادب کو ہم ہندی ادب کی تاریخ کا ایک جزو قرار دے سکتے ہیں یا نہیں اور اس سلسلہ میں ہندی ادیبوں نے بے اطمینانی کا اظہار کیا ہے خاص طور پر بابو اجودھیا پرشاد کھتری جو کافی بعد کے زمانے سے تعلق رکھتے ہیں کھڑی بولی کے ادب ہی کو ہندی قرار دیتے ہیں لیکن ہر ایک ہندی نقاد اور ادبی مؤرخ نے برج اور اودھی کو ہندی زبان و ادب کی روایت میں شامل کیا ہے اور اسے ہندی ہی کہا ہے۔ اس بارے میں بھی بحث کے دونوں رُخ پیش کرنے پر اکتفا کیا گیا ہے۔

اس کے علاوہ کچھ کمزوریوں کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے، عام طور پر ان ادیبوں اور شاعروں کا حال مختصر لکھا گیا ہے جن سے اردو داں طبقہ اچھی طرح واقف ہے، مثلاً انشا، پریم چند وغیرہ اور ان کے کلام کا نمونہ دینے کی بھی ضرورت محسوس نہیں کی گئی ہے۔ اس کے علاوہ کلاسیکی ادب سے زیادہ مثالیں پیش کرنے کی بجائے ان کا تنقیدی جائزہ پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ تلسی، سور اور جائسی پر اُردو میں اب خاصہ ادب فراہم ہو چکا ہے اس کے مقابلہ میں ہندی کی جدید ادبی تحریکات کی طرف نسبتہً کم توجہ کی گئی ہے اس جائزے میں اس کا لحاظ رکھا گیا ہے۔

یہ صحیح ہے کہ جدید ہندی ادب کافی متنوع اور ہمہ گیر ہو چکا ہے اور اس کے ساتھ اتنے مختصر جائزے میں پوری طرح انصاف نہیں کیا جا سکتا۔ پھر بھی اگر اس کی بنیادی قدروں، روایتی رابطوں اور عمرانی عوامل کا کچھ اندازہ ہو سکے تو میں سمجھوں گا کہ میری سعی مشکور ہوئی۔

ہندی کے اقتباسات نظم و نثر جو کتاب میں آئے ہیں وہ نمبروار آخر میں ضمیمہ کے طور پر ہندی رسم خط میں بھی شامل ہیں۔

شعبۂ اُردو مسلم یونیورسٹی

محمد حسن

علی گڈھ، ۲۹ جنوری ۱۹۵۵ء

پہلا حصّہ

ابتدائی دور

پہلا باب

اَپ بھرنش

ہندی زبان وادب کے ابتدائی نقوش ہمیں اس دور سے ملتے ہیں جب پراکرتوں کا زوال ہو چکا تھا اور مختلف اپ بھرنش زبانیں ملک میں رائج ہو چکی تھیں ان اَپ بھرنش زبانوں میں عام بول چال کے الفاظ اور روزمرہ کے رواج پانے سے ہمیں ابتدائی ہندی کی جھلکیاں نظر آنے لگتی ہیں

ماہرین لسانیات نے ہندوستان کی آریائی زبانوں کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے ایک وہ دور جس میں ویدی اور سنسکرت کا عروج ہوا اور یہ عہد کم وبیش ۵۰۰ اسے پانچویں صدی قبل مسیح تک قائم رہا اور اسے قدیم ہند آریائی دور قرار دیا جا سکتا ہے۔ دوسرا وہ دور جس میں پراکرت زبانوں نے رواج پایا۔ ان میں پالی، اشوک کے کتبے اور اس دور کے مذہبی ادب کی زبانیں خاص طور پر قابل ذکر ہیں، یہ درمیانی عہد تقریباً ۵۰۰ قبل مسیح سے ۱۰۰۰ء عیسوی تک رہا اور تیسرا دور جو اس زمانے کے بعد شروع ہوتا ہے جدید ہند آریائی دور قرار دیا جا سکتا ہے اس عہد میں پراکرتوں کا زوال ہوا اور مختلف ادبی بولیاں اور اپ بھرنش زبانیں رائج ہوئیں پھر ان اپ بھرنش زبانوں سے دوسری بھاشائیں نکلیں اور ان کے کئی روپ سامنے آئے۔

اپ بھرنش کی خاص خاص قسمیں ناگر، سورسینی، اردھ ماگدھی اور ماگدھی کو قرار

دیا جا سکتا ہے، ان میں ناگراپ بھرنش سے گجراتی، سورسینی اپ بھرنش سے مغربی ہندی، اردھ ماگدھی سے مشرقی ہندی اور ماگدھی سے اُڑیا میتھلی اور بنگالی پیدا ہوئیں۔ ہمارے مقصد کے لئے سورسینی اپ بھرنش خاص طور پر مفید ہے کیونکہ شمالی ہند میں راجپوتانہ اور پنجاب سے بنگال کے علاقے تک اس نے ہمارے ادبی اور لسانی ارتقاء کو متاثر کیا ہے۔

زمانے نے اپ بھرنش کے ساتھ بھی وہی سلوک کیا جو پہلے سنسکرت اور پراکرت کے ساتھ ہو چکا تھا اور جلد ہی یہ بھی عوام کی زبان کی بجائے قواعد دانوں اور مخصوص ادبی گروہوں کی زبان بن کر رہ گئی، تبدیلی کے اس عبوری دور میں "اوہٹا" زبان کا عروج ہوا جسے قدیم ہندی کی قریبی پیش رو کہا جا سکتا ہے۔

ابتدائی ہندی کے نشانات بھی اپ بھرنش کے آخری عہد ہی سے سامنے آتے ہیں اپ بھرنش کا لفظ سب سے پہلے راجہ دھارسین ثانی کے ایک کتبے میں ملتا ہے جس میں اُنھوں نے اپنے باپ گہہ سین کا تذکرہ کرتے ہوئے انھیں سنسکرت، پراکرت اور اپ بھرنش تینوں زبانوں کا شاعر بتایا ہے۔ ہرش کے عہد کے مشہور شاعر بان نے ہرش چرتر میں بھی سنسکرت کے شاعروں کے علاوہ بھاشا کے شاعروں کا بھی تذکرہ کیا ہے اس طرح اپ بھرنش ہندی کی تصانیف کا تذکرہ ہمیں ۷ ویں صدی بکرمی سے ملنے لگتا ہے اور اس دور کی زبان کے نمونے بدھ مذہب کے ہیرو بجریانی شاخ کے سدھوں کی تصانیف میں دستیاب ہوتے ہیں۔

۹۹۰ بکرمی میں دیوسین نے "شراوکاچار" کی تصنیف کی، اس کی زبان بھی اپ بھرنش سے کافی متاثر ہے، اس کی ایک اور کتاب "دبسہاوپیاہن" لکھی اس کے بعد تو جین شاعروں کی تصانیف کافی تعداد میں ملتی ہیں جو چوپائی یا دوہے کی شکل میں لکھی گئی ہیں اور جن کی زبان اپ بھرنش سے بہت قریب ہے جیسے شروتی پنچمی کتھا، یوگ سار وغیرہ۔ پشپ دنت (سمر ۱۰۲۹) کی آدی پُران اور اتر پران بھی چوپائیوں میں ہیں۔ چوپائیوں اور دوہوں کی روایت آگے چل کر صوفی شاعروں کے کلام میں تلسی داس کی رامائن اور دوسری اہم تصانیف کی

شکل میں جاری رہی۔

اب یہ بات تقریباً طے ہوگئی ہے کہ قدیم ہندی کا نقطۂ آغاز راہل سنکرتائن کی تحقیق کے بموجب ۷۷۰ عیسوی ہے جو اہم سدھ شاعر سراہا پا کا دورِ تصنیف قرار دیا جا سکتا ہے۔

اس دور میں ہندوستان مختلف چھوٹی چھوٹی ریاستوں میں بٹا ہوا تھا اور یہ رجواڑے آپس میں برابر برسرِ پیکار رہتے تھے۔ دربار سے وابستہ شاعر بھی اس رجز یہ رنگ میں رنگے ہوئے تھے۔ عیش و نشاط کے جو اثرات دربار پر محیط تھے ان کی جھلکیاں اس دور کے ادب میں بھی نمایاں ہیں۔ دربار اور اس کے اثرات کا دوسرا اہم جزو مذہب تھا جو سماج کے ہر شعبے پر اپنے نقوش چھوڑ رہا تھا۔ برہمن اور ویدی فلسفہ مذہب کے پیرو تو سنسکرت کو اپنا چکے تھے اور عوام کی زبانوں سے ان کا رابطہ اس قدر گہرا نہ تھا لیکن بدھ اور جین مذاہب نے عوامی بولیوں ہی کو اپنا ذریعۂ اظہار بنا لیا تھا اس لیے ان کا سارا فکری اور ادبی ذخیرہ اسی بڑھتی ہوئی زبان میں لکھا گیا۔

اس کے علاوہ ناتھ پنتھیوں نے بھی نئی بولی ہی کو اپنایا حالانکہ ان کی ابتدائی کتابیں تمام تر سنسکرت ہی میں ملتی ہیں۔

اس دور میں بدھ مذہب اپنی بجریانی شاخ کے ذریعہ ملک کے کونے کونے میں پھیل گیا تھا، یہ تحریک آندھرا کے "دھن یا کاٹک اور آری پربتا" نامی مرکزوں سے شروع ہوئی، بدھ مذہب کی تبلیغ کرنے والے سدھ لوگ خاص طور پر بہار کو اپنا مرکز بنا رہے تھے اور وہاں سے ان کی تبلیغی جماعتیں آسام اور کھاسیہ پہاڑیوں تک پہنچی تھیں، یہ تانترک ملک کے کونے کونے میں اپنا پیغام پہنچا رہے تھے، ظاہر ہے کہ اس کام کو سرانجام دینے کے لیے انھوں نے اس زبان میں تقریریں کرنا اور تصنیف و تالیف کرنا ضروری سمجھا ہوگا جو لوگوں کی عام زبان تھی اس طرح بدھ تانترک اور سدھوں کی تبلیغ اپ بھرنش زبانوں کے لیے ایک نعمت ثابت ہوئی اور اس میں تقریر اور تحریر کا کام انجام پا گیا۔ انھیں مبلغوں میں بدھ سدھوں

کے وہ ۸۴ سدھ ہوئے ہیں جن کا سلسلہ نہایت مشہور رہا۔ ان تانترک یوگیوں اور سدھوں کو عام طور پر اعلیٰ سماوی طاقتوں کا مظہر سمجھا جاتا تھا عوام پر ان کا اثر دسویں صدی ہی سے ملتا ہے جو مسلمانوں کے بہار آنے تک برابر جاری رہا۔ سنہ ۱۲۰۰ء کے بعد ان میں سے اکثر سدھ تبت اور مشرق کے دوسرے ملکوں کی طرف چلے گئے، جہاں ان کی کچھ تصانیف کا حال میں پتہ چلا ہے۔

سدھوں کی تصانیف کا سب سے پہلا مجموعہ ہر پرشاد پرشاد نے بنگالی رسم الخط میں شائع کیا جس کا نام "بودھ ناتھ او دوہا" تھا۔ اس کے بعد راہل سنکراتائن نے ان کے کچھ اور رسالے ترتیب دیئے۔ سدھوں کے سب سے پرانے بزرگ سرج[5] کا عہد ڈاکٹر ونے توش بھٹاچاریہ نے سمت ۶۹ قرار دیا ہے، ان کی تصنیف کے کچھ نمونے بھی ملتے ہیں۔ ایک نمونہ یہاں دیا جاتا ہے۔

(۲) جاہی من پون نہ سنچرئی، روی سسی ناہی پویَس
تہی بٹ چِت بسام کرو، سرہے کہئے اُدیس
گھور اندھارے چند منی جمی اجوا کرے ای
پرم مہاسوہ اے کھو، کڑو دوری آشیش ہرے ای

ان کے علاوہ شبر پا اور ان کے چیلے لوئیپا اور کنڈھپا، تلوپا اور شانتی پا سدھ مصنف مشہور رہیں جن کا زمانہ سنہ ۸۳۰ء سے لے کر سنہ ۱۰۰۰ء تک ہے۔

یہ بات یاد رکھنے کے قابل ہے کہ بدھ مذہب تانترک اور سدھوں کی تبلیغی جماعت تک پہنچتے پہنچتے نظریاتی حیثیت سے بھی کافی بدل چکا تھا۔ بجریانی شاخ کے پیرو نروان اور نجات روحانی کے لئے تین اجزا کو ضروری قرار دیتے تھے، شون (عالمِ حیرت) وگیان (معرفت)

---

[5] ان کا نام سراہپا اور سرج وجرا بھی بتایا جاتا ہے پیدائش ۷۵۰ء عیسوی میں مگدھ میں ہوئی۔ انھوں نے نالندہ میں تعلیم پائی بعد کو سدھ ہو گئے تھے ۳۲ کتابیں اور رسالے ان سے منسوب ہیں۔ ملاحظہ ہو صفحہ ۷، سطر ۳

اور مہا سکھ (انبساطِ حقیقی)، اپنشدوں میں وصل خداوندی کے انبساط کو ظاہر کرنے کے لئے اس لذت کو جنسی تلذذ سے سوگنا قرار دیا گیا ہے لیکن سدھوں نے اسے جنسی لذت کے برابر بتایا اور اس مہا سکھ واد کو جنسی آلودگی سے ملوث کر دیا، دیوتاؤں کی مورتیاں جنسی فعل کے مختلف آسنوں میں بنائی گئیں، شری سماج کے نام سے اس قسم کے رہس مختلف جگہوں پر ہونے لگے۔ انبساطِ حقیقی تک پہنچنے کے لئے سدھ کو کسی نہ کسی عورت کا پجاری یا عاشق ہونا ضروری تھا گویا عشق مجازی کی یہ عملی تلقین تھی جسے عشقِ حقیقی تک پہنچنے کا ایک لازمی جز قرار دیا جاتا تھا، اسی طرح یہ پاک مذہبی عبادت گاہیں گناہ اور معصیت کا گھر بن گئیں بقول رام چندر شکل اس میں شک نہیں کہ جب بختیار خلجی نے بہار پر فوج کشی کر کے بدھ مذہب کے مرکزوں کو ختم کیا اس وقت بدھ مذہب کے مقدس نام پر یہاں بڑی بدکاری پھیلی ہوئی تھی۔

بجریانی سدھوں کی شاعری کی اہمیت ظاہر ہے، زبان و ادب کا قدیم ترین نمونہ ہونے کے علاوہ ان کی شاعری اپنی یک رنگی کے باوجود فن کارانہ کاریگری اور مذہبی اعتقادات کی روشنی سے معمور ہے۔ تصوف اور ماورائیت کی طرف واضح میلان اور وحدت خداوندی کی جو شہادت ان کے ہاں ملتی ہے اس نے بھگتی کال کے شعراء کو خاص طور پر متاثر کیا ہے۔

ان بجریانی تانترک سدھوں کے علاوہ بابا گورکھ ناتھ کی تحریک بھی قابل ذکر ہے۔ یوں تو گورکھ ناتھ بھی ۸۴ سدھوں ہی میں گنے جاتے ہیں لیکن یہ ظاہر ہے کہ انھوں نے اپنے کو اس سلسلے سے بہت کچھ علیحدہ کر لیا تھا۔ ان کے ناتھ پنتھ کے اپنے اصول تھے اور ان اصولوں میں بدھ مذہب کے سے باغیانہ خیالات نہ تھے، ناتھ پنتھی اصولوں میں ہندو یوگیوں کا اثر بہت زیادہ تھا ہاں شیو شکتی کی پرستش کی وجہ سے ان کی بعض بعض کتابوں میں عشق و محبت کی رنگینی بہت زیادہ ہو گئی ہے، بدھ مذہب اور اس کے بجریانی سدھوں نے

ہندو مذہب کی پرانی قیود کو توڑا تھا، اس نے ذات پات کی تقسیم کے خلاف آواز اُٹھائی، مذہبی رسوم، گنگا اشنان، مندر میں مورتی پوجا وغیرہ کو محض ظاہر پرستی قرار دیا اور مذہب کی رُوح پر زور دیا تھا، یہ اور بات ہے کہ بعد کے سدھ اسے غلط معنے پہنا کر ان کے ذریعہ اپنی مادی اور جسمانی لذت کے سامان فراہم کرنے لگے، سدھ مشرقی ہند میں بکھرے ہوئے تھے اور ناتھ پنتھی مغربی حصّوں میں کام کر رہے تھے، پنجاب میں نمک کی پہاڑوں کے قریب بالا ناتھ جوگی کا مٹھ ان کا مرکز تھا۔

گو بجریانی سدھوں کے برخلاف ناتھ پنتھی جنسی آلودگی اور لذت پرستی کے خلاف تھے پھر بھی انھوں نے بجریانی اثرات کو بہت کچھ قبول کیا تھا اگر ناتھ پنتھ کو بدھ بجریانی کا ہندو روپ یا وشنوئی روپ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا، ان کی تعلیمات خاص طور پر تیرہوں اور چودھویں صدی عیسوی میں مقبول ہوئیں۔

گورکھ ناتھ کے زمانہ کا ٹھیک پتہ نہیں، راہل سنکرتائن دسویں صدی بکرمی بتاتے ہیں جبکہ مہاراشٹر کے ایک جوگی سنت گیان دیو نے اپنا شمار گورکھ ناتھ کے شاگردوں میں کیا ہے اور ان کی فہرست سے اندازہ ہوتا ہے کہ گورکھ ناتھ پرتھوی راج کے زمانے کے بھی کافی عرصے بعد ہوئے ہوں گے، یہ خیال زیادہ قرین قیاس معلوم ہوتا ہے۔

جس طرح ۸۴ سدھ مشہور ہیں اسی طرح ۹ ناتھ پنتھی جن میں سے تین سدھوں کے سلسلے میں بھی شامل ہیں کیونکہ یہ نیا سلسلہ سدھوں ہی سے شروع ہوتا ہے جالندھر ناتھ سدھوں سے قطع تعلق کر کے پنجاب چلے گئے اور وہاں اپنے پیرووں کی نئی جماعت منتخب کی۔ جالندھر شہر غالباً انہی کے نام سے منسوب ہوا۔ ان کے شاگرد متیسیندر ناتھ اور پھر ان کے شاگرد گورکھ ناتھ نے اس سلسلہ کو قائم کیا۔

اگر گورکھ ناتھ اور ان کے ناتھ پنتھیوں کو پرتھوی راج کے عہد سے کچھ بعد کا قرار دیا جائے تو ہمیں تاریخی اور تمدنی حیثیت سے ایک نئے اثر پر بھی غور کرنا ہوگا۔

ظاہر ہے کہ مسلمانوں کی آمد و رفت اس وقت سے کہیں پہلے شروع ہو چکی تھی پہلے پہل مرہٹی بولنے والے ساحلی علاقوں میں عرب تاجر سامان تجارت لے کر آئے اور انھوں نے کچھ الفاظ سیکھے اور کچھ نشانات چھوڑے، اس کے بعد محمد بن قاسم کے حملۂ سندھ کے وقت رابطہ اور بھی واضح ہوا، سیاسی حیثیت سے یہ حملہ ناکام رہا لیکن کافی عرب مسلمان یہاں آباد ہوئے اور ان کے اثر سے سندھی زبان کے نشوونما میں مدد ملی۔

اس کے کچھ ہی عرصے بعد سبکتگین اور محمود غزنوی کے حملے شروع ہو گئے۔ ان حملوں کا زور خاص طور پر پنجاب پر تھا جہاں اس زمانے میں گورکھ ناتھ اور ان کے ناتھ پنتھی اپنا اثر جما رہے تھے۔ اس کے ساتھ ساتھ مختلف مسلمان گھرانے پنجاب میں آباد ہوتے جا رہے تھے اور یہاں کے دیسی رسم و رواج اختیار کر رہے تھے، یہاں کی زبان ان کے الفاظ قبول کر رہی تھی اور وہ خود یہاں کی بولی بولنے کی کوشش کرتے تھے، پرتھوی راج چوہان کے باپ کے عہد میں خواجہ معین الدین چشتی غریب نوازؒ یہاں آئے تھے ان کے علاوہ فقیر اور صوفی شمالی ہندوستان میں کافی تعداد میں آ گئے تھے۔

صوفیا، اور ہندو یوگیوں میں بہت سی باتیں مشترک تھیں۔ دونوں ظاہری رسوم کے مقابلہ میں روحانیت کے زیادہ قائل تھے، دونوں کائنات کو مایا جال سمجھتے تھے اور دونوں کم و بیش اس بات کو مانتے تھے کہ زندگی کا ماحصل یہ ہے کہ انسان جلوۂ حقیقی کی ذات میں اس طرح گم ہو جائے جس طرح پانی میں نمک حل ہو جاتا ہے "من تو شدم تو من شدی" سے یہی یکجائی مراد ہے۔ دونوں روحانی کشف و کرامات کے قائل تھے اور جلوۂ حقیقی کا جز و ہونے کی حیثیت سے کرامات اور محیر العقول کارنامے دکھاتے تھے اس لحاظ سے صوفیوں کو جن لوگوں سے عوام کی مقبولیت حاصل کرنے کے لئے مقابلہ کرنا ہوتا تھا وہ یہی یوگی فقیر اور ناتھ پنتھی تھے، ان سے بحث مباحثے بھی ہوتے تھے، کرامات میں بھی ایک دوسرے کا مقابلہ کرتا تھا۔

اس سے صاف ظاہر ہے کہ گورکھ ناتھ خواہ وہ دسویں صدی میں ہوں یا تیرھویں صدی میں

مسلمانوں کے ربط و تعلق میں آچکے تھے اور ان کے ناتھ پنتھی پیرو اسلام کے ان مبلغوں سے اثر قبول کر رہے تھے اور ان کو بھی متاثر کر رہے تھے۔ اس طرح ایک نئی تہذیب اور ایک نئی زبان آہستہ آہستہ تشکیل پا رہی تھی۔

ناتھ پنتھیوں کے بارے میں دو باتیں قابل ذکر ہیں ایک یہ کہ گورکھ ناتھ کی نہنت یوگی سادھنا نے مذہب کی ظاہری رسوم کی مخالفت کی۔ انھوں نے نہ مورتی پوجا کو ضروری قرار دیا اور نہ تیرتھ یاترا کو، ان کے نزدیک ایشور ایک ہے اور اس تک پہونچنے کا ذریعہ معرفت نفس ہے نہ کہ مذہبی رسوم اور ظاہر داری۔ ظاہر ہے کہ ان تعلیمات میں اسلام کے بنیادی اصولوں سے کافی اشتراک پایا جاتا ہے دوسرے انھوں نے بھی ذات پات کی مخالفت کی اور معرفت الٰہی کے دروازے ہر ایک کے لئے کھول دئے اسی وجہ سے ان کی تحریک میں سدھوں کی طرح اہیر، چمار، ڈوم، کہار وغیرہ نیچی ذات کے لوگ بڑی تعداد میں شامل ہوئے، یہ تحریک (بقول گوپی ناتھ کویراج اور جھا) اعلیٰ طبقوں میں مقبول نہیں ہوئی۔

ناتھ پنتھی جوگی کان کی لو میں بڑے بڑے سوراخ کرکے بھاری کنڈل اور حلقے پہنا کرتے تھے جس کی وجہ سے انھیں کن پھٹے کہا جاتا ہے، ناتھ پنتھی پیغام پنجاب اور راجستھان سے دہلی تک پھیلا اور مسلمانوں کے دہلی آنے کے بعد ناتھ پنتھیوں نے مشترک اصول ہونے کی وجہ سے اپنا پیغام ان نو واردوں میں بھی پھیلانا شروع کیا، اپنی بات کہنے کے لئے انھیں اپنی بھاشا کا ڈھانچہ جو ابھی تک ناگراپ بھرنش یا برج سے زیادہ متاثر تھی بدلنا پڑا اور ایسی زبان اختیار کرنا پڑی جو کچھ کھڑی بولی کے اثرات لئے ہوئے تھی اور راجستھانی سے بہت قریب تھی۔ اس نئی زبان کی آمیزش ان کی تصانیف میں بھی ملتی ہے، جہاں ہمیں تیرتھ اور پوجا کے ساتھ ساتھ حج، نماز وغیرہ کے الفاظ بھی ملنے لگتے ہیں۔ اس قسم کی ایک کتاب کا نام "کافر بودھ" ہے۔

ناتھ پنتھی ہی مسلمانوں کی آمد اور رابطے سے متاثر نہیں ہوئے بلکہ ہندوستانی مسلمانوں پر بھی ان کا کافی اثر پڑا۔ ابھی تک مسلمان فقیر گیروا کپڑے پہنے لمبی جھولیاں لٹکائے سارنگی بجاتے گاؤں گاؤں راجہ بھرتری کے گیت گاتے پھرتے ہیں۔

گورکھ ناتھ اور ان کے قریبی مریدوں کی دس کتابیں ملتی ہیں، ان میں گورکھ گنیش گوشتی، مہادیو گورکھ سنواد، گورکھ بودھ، یوگیشوری ساکھی، گورکھ ناتھ کی بانی قابل ذکر ہیں۔ ان سب میں پراکرت یا اپ بھرنش الفاظ ضرور ملتے ہیں حالانکہ زیادہ تر کتابیں سنسکرت تصانیف کا ترجمہ ہیں۔ ساکھی اور بانی میں کچھ پد شائد خود گورکھ ناتھ کے ہوں، زبان کا نمونہ یہ ہے:۔

(۳) سوامی تمہی گرد گوسائیں — اہی جو سش سبد ایک بوجھا
نا رہیے چیلا کو نٹر رہے — ست گرو ہوئی سا بچھیا کہے

ظاہر ہے کہ ان تصانیف کی نوعیت تمام تر مذہبی ہے یا تو تصوف کے مسائل کو بیان کرتی ہیں یا روحانی تعلیمات کی تفسیر کرتی ہیں، زندگی کے عام جذبات سے ان کو کوئی واسطہ نہیں اسی لئے ان کو بمشکل ادبی کہا جا سکتا ہے، تاریخ ادب کے لئے ان کی اہمیت صرف لسانی اور تاریخی ہے ادبی نہیں۔

لسانی اعتبار سے یہ تصانیف زیادہ تر اس زبان میں ہیں جو اس وقت گجرات راجپوتانہ اور برج منڈل سے لے کر بہار تک لکھنے پڑھنے کی زبان تھی۔ سدھوں نے اپ بھرنش اور قدیم ہندی کے ادبی روپ کو اپنایا تھا مگر ان میں مگدھ کے اثرات کافی ملتے ہیں۔ ناتھ پنتھیوں کی زبان کا ڈھانچہ قدیم ہندی سے بنا تھا اور اس میں سورسینی اپ بھرنش اور برج اور کھڑی بولی کی آمیزش ہو گئی تھی اسی لئے یہاں ہمیں جاب۔ تاب (جب، تب) کوئی، جو، سو، ماریا، آج، وغیرہ الفاظ ملتے ہیں۔ ایک بات اور قابل غور ہے ناتھ پنتھیوں کی تبلیغ کی زبان تو پرانی ٹکسالی ہندی ہے لیکن ان کے گیتوں کی زبان بہاری

یا پوربی ہے، یہی روایت ہمیں آگے چل کر کبیر کی ساکھی میں بھی ملتی ہے۔

تاریخی اعتبار سے بھی ناتھ پنتھی تحریک کافی اہم ہے کیونکہ ان کے متصوفانہ خیالات کا عکس ہمیں آگے پوری ہندی شاعری کی فکر پر ملتا ہے۔ مذہبی رسوم کے بدلے محبت اور معرفت الٰہی پر زور دینے کا نتیجہ یہ ہوا کہ آگے آنے والے شاعروں نے اس روایت کو اپنایا خاص طور پر بھگتی کال کے وحدت پرست شاعروں نے ایشور کے تصور کو تجسیم اور ہیولیٰ سے آزاد تصور کیا اور مورتی پوجا کی مخالفت کی اس کے علاوہ صوفی شاعروں کی آواز اور کبیر کی ساکھی اور بانی میں گورکھ ناتھ کی ساکھی اور بانی کی روایت پھر سے زندہ ہوتی معلوم ہوتی ہے۔ ان دونوں اسالیب کے لئے روایات اور تلمیحات کا پورا ذخیرہ اسی عہد میں فراہم ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ عام ادبی روایت میں بھی ناتھ پنتھی تلمیحات کا بڑا اثر ہے۔

بجریانی سدھوں اور ناتھ پنتھیوں کے علاوہ جین مذہب کے عالموں نے بھی اس زبان کی خدمت کی، ان میں سب سے قدیم نام سویا مبھو کا ہے جن کی تصانیف آج بھی ملتی ہیں، یہ کوشال کے ایک برہمن خاندان میں پیدا ہوئے تھے اور بعد کو جینی ہو گئے تھے ان کی تصانیف میں پوم چاریہ یا راماائن۔ ہری ونش پران اور سویا مبھو چھند شامل ہیں جو حال ہی میں دریافت ہوئی ہیں، شاعر کی حیثیت سے ان کا درجہ بہت بلند ہے۔

ان کا اندازِ بیان بہت حقیقی اور سادہ ہے، غیر ضروری آراستگی اور تصنع کے بغیر وہ بدلتے ہوئے موسموں کا ذکر کرتے ہیں کبھی صبح و شام کی بڑی حسین تصویریں کھینچتے ہیں کہیں دریا، پہاڑ اور جنگلوں کا حسن بیان کرتے ہیں تو کہیں بڑے بڑے شہروں کی شان و شوکت کا نقشہ کھینچتے ہیں اور کہیں حسن نسوانی کے لطیف ترین تصور کو سیتا جی، مندو دھری اور دوسری نازنینوں کے بیان میں پیش کرتے ہیں۔

اس کے علاوہ انسانی جذبات کے تنوع اور اسالیب کی رنگا رنگی کے اعتبار

ے بھی سویامبھو کافی اہم شاعر ہیں، انھوں نے رجز سے لے کر حسن و محبت تک اور رنج و الم سے لے کر مزاحیہ رنگ تک سبھی جذبات کی تصویر کشی ہے۔ ان کی کامیابی کی یہی دلیل کیا کم ہے کہ کہنے والے تلسی داس کی رامائن کی اصل سویامبھو کی "رامائن" قرار دیتے ہیں یا کم از کم اسے تلسی داس کا ماخذ فکر اور منبع فیض بتاتے ہیں، بہرحال چار سو سال کے ادبی ذخیرے میں سویامبھو کی تخلیقات کی ہم پلہ نگارشات کم ہی ہیں ان سے اعلیٰ تر ہونے کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

اس دور کے ایک اور اہم شاعر پشپ دنت (سنہ ۹۷۲ء سے سنہ ۹۵۹ء تک) ہیں جو راجہ کرشن راج ثالث کے درباری شاعروں میں تھے اور ان کے وزیر بھرت کے خاص مقرب تھے۔ سویامبھو کی طرح یہ بھی بیانیہ شاعری میں کمال رکھتے ہیں، مگر ان کے کلام کی آراستگی اور صنعت گری دربار کے اثرات کی غمازی کرتی ہے۔

سدھوں اور ناتھ پنتھی تحریک کے علاوہ ہیم چند کی تصانیف بھی قابل ذکر ہیں ہیم چند گجرات کے سولنکی راجہ جے سنگھ (سمبت ۱۱۵۰-۱۱۹۹) اور ان کے بیٹے کمارپال (سمبت ۱۱۹۹-۱۲۳۰) کے ہاں بڑے معزز شاعر مانے جاتے تھے، یہ اپنے عہد کے سب سے قابل جین عالم تھے۔ ان کی قواعد کی مشہور کتاب "سدھ ہیم چندر شبدانو شاسن" میں سنسکرت، پراکرت اور اپ بھرنش تینوں زبانوں کے الفاظ پائے جاتے ہیں، اپ بھرنش کے دوہے زیادہ تر اگلے زمانے کی تصانیف سے لئے گئے ہیں مثلاً

(۴) بھلا ہوا جو ماریا بہنی مہسارا کنتو

لججیج تو دیں سی آ ہو جبئی بھگا گھر دانیتو

(مطلب: اے بہن! بھلا ہوا جو ہمارا کانت مارا گیا، اگر وہ بھاگا ہوا گھر آتا تو میں اپنی ہم نشینوں میں شرمندہ ہوتی)

اس کے علاوہ ہیم چندر نے کمارپال چرتر، نام سے ایک پراکرت تصنیف بھی چھوڑی

ہے، یہ نظم میں ہے اور اس میں بھی اپ بھرنش کی کافی آمیزش پائی جاتی ہے۔

ہیم چندر ہی کی طرح سوم پربھ سری بھی جین عالم تھے، انھوں نے سمت ۱۲۴۱ میں کمار پال پرتی بودھ تصنیف کی جس میں نظم و نثر دونوں ہیں۔ یہ تصنیف بھی پراکرت میں ہے بیچ بیچ میں سنسکرت کے اشلوک اور اپ بھرنش کے دوہے آگئے ہیں۔

ان کے علاوہ ایک اور عالم میرو تنگ نے سمت ۱۳۶۱ میں پربندھ چنتامنی لکھی، یہ تصنیف سنسکرت کتاب "بھوج پربندھ" کی طرز پر لکھی گئی اور پرانے راجاؤں کے بیان میں ہیں۔ بیچ بیچ میں اپ بھرنش دوہے آگئے ہیں جن میں سے کچھ راجہ بھوج کے چچا مونج کی کی تصنیف قرار دیئے جاتے ہیں۔

سارنگ دھر بڑے اچھے شاعر اور مرتب تھے، انھوں نے "سارنگ دھر پدھوتی" کے نام سے مجموعہ مرتب کیا اور خود اپنا تعارف لکھا ہے، ان کا سنہ تصنیف لگ بھگ ۱۴ ویں صدی بکرمی کے آخر عہد کو قرار دیا جا سکتا ہے، یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ان کی تصانیف میں بھی اپ بھرنش کے کافی الفاظ ملتے ہیں، ایک نمونہ نیچے دیا جاتا ہے:-

(۵) پا بھر درمر و دھرنی ترنی رہ دھل آ جھنپی آ
کمٹ پٹھ ٹہ بری آ میرو مندر سر کنپی آ
کوہے چلی آ ہمیر دیر گا جوہ سنجو تے
کی آ د کٹھ ہا کند اچھی میچھی آ کے پتے

(مطلب: قدموں کے زور سے زمین ہل اٹھی، سورج کا رتھ دھول سے ڈھک گیا کنول کی پیٹھ تڑخ گئی، میرو مندر کی چوٹیاں کانپ گئیں۔ گجیوت کے ساتھ ویر ہمیر غضب میں چلے، ملیچھوں کے اہل و عیال ہائے بدقسمتی کہہ کے رو اٹھے اور بے دم ہو گئے)

ودیا دھر نام کے شاعر کا بھی تذکرہ ملتا ہے، مگر ان کی تصنیف دستیاب نہیں ہوتی خیال غالب ہے کہ یہ بھی ۱۳ ویں صدی کا شاعر ہوگا اس کی زبان کے جو نمونے ملتے ہیں

ان میں اپ بھرنش کا عنصر واضح ہے۔

یہیں اپ بھرنش کی تصانیف کا سلسلہ ختم ہوتا ہے اور آہستہ آہستہ ہندی زیادہ واضح شکل اختیار کرتی ہے۔ ۵۰۔۶۰ سال بعد ودّیاپتی نے بھی اُپ بھرنش میں دو چھوٹی چھوٹی کتابیں لکھیں لیکن اس وقت تک ہندی اپ بھرنش کی جگہ لے چکی تھی۔ ان دونوں کتابوں (کیرتی لتا اور کیرتی پتاکا) کا تذکرہ سب سے پہلے سر جارج گریرسن نے کیا انھیں یہ کتابیں دستیاب نہیں ہوئیں لیکن بعد کو ہر پرشاد شاستری کو نیپال سے ان کی نقلیں ملیں۔

یہ دونوں ترہت کے راجہ کیرتی سنگھ کی مدح میں لکھی گئی ہیں۔ بیچ بیچ میں ہندی کے پد ہیں۔ اصل کتاب اپ بھرنش کے دوہے، چھپے، چھند اور گاتھا وغیرہ میں ہیں۔ ان کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ یہ پوربی اپ بھرنش میں لکھی گئی، دوسری خصوصیت یہ ہے کہ ودّیاپتی کی عبارت میں سنسکرت کے تت سم (خالص) الفاظ کی تعداد کم ہے اور ٹکسالی اپ بھرنش اور پراکرت الفاظ کافی تعداد میں ملتے ہیں۔ ودیاپتی کی تصانیف میں یہ بات صاف ظاہر ہوتی ہے کہ اب لکھنے پڑھنے میں بھی تدبھو الفاظ بے ساختہ استعمال کیے جانے لگے تھے اور ایک ہی مفہوم کے ادا کرنے کے لئے ہمیں سنسکرت تت سم الفاظ کے پہلو بہ پہلو تدبھو الفاظ یا عام بول چال کے الفاظ بھی ملتے ہیں۔ اس طرح آہستہ آہستہ ایک ادبی زبان کے نقوش واضح ہونے لگے اور پراکرت سے اپ بھرنش تک جو عبوری دور مختلف منزلیں طے کر رہا تھا۔ اب ایک منزل تک پہنچ گیا۔ اس منزل کے سب سے قدیم نشانات ہمیں دیر گاتھا عہد میں ملتے ہیں۔

دوسرا باب

ویرگاتھا کال

ہندی نے ایک باقاعدہ زبان کی صورت کب اختیار کی اور کب اس میں باقاعدہ تصنیف وتالیف کا کام شروع ہوا اس بارے میں ہندی ادب کے مورخین اور محققین میں اختلاف ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ہندی زبان کی ابتدا اپ بھرنش زبانوں کے زیر اثر ہوئی لیکن اپ بھرنش کی روایت کا خاتمہ کب ہوا اور کب ہندی ان اثرات کی محکومی سے آزاد ہوکر ایک مستقل بالذات زبان بنی، اس بات کا فیصلہ ابھی تک اطمینان بخش طور پر نہیں ہو سکا ہے۔ ظاہر ہے کہ زبانوں کی ابتدا اور ارتقار ایک طویل عمل ہے۔ اس کی ابتدا بھی غیر محسوس طریقے پر آہستہ آہستہ ہوتی ہے اور اسی رفتار سے وہ ایک ادبی حیثیت اختیار کرنے لگتی ہے۔ اس طرح کسی زبان کی ابتدار، اور ادبی نوعیت اختیار کرنے کی تاریخ متعین کرنا دشوار رہوگا۔

جیسا کہ پہلے لکھا جا چکا ہے کچھ محققین کی رائے میں ہندی ادب کی پہلی تصنیف ۷ ویں صدی بکرمی میں ملتی ہے، اس رائے کے ثبوت میں جس کتاب کا نام لیا جاتا ہے وہ ابھی تک نایاب ہے، یہ کتاب غالباً اس دور کے رسم ورواج کے بیان میں لکھی گئی تھی اس کتاب کا کوئی حصہ ابھی تک کسی کی نظر سے نہیں گذرا البتہ اس کا تذکرہ بعد کی کتابوں میں ضرور ملتا ہے۔ ڈاکٹر شیام سندر داس اور دوسرے محققین اسے خلاف قیاس قرار دیتے ہیں کیونکہ

ایک تو اس تصنیف کے دو تین سو سال بعد تک کسی دوسری تصنیف کا نام و نشان نہیں ملتا اور یہ خلاف قیاس ہے کہ ایک روایت قائم ہو گئی ہو اور اس پر دو تین صدی تک کوئی دوسرا ادیب توجہ نہ کرے، دوسرے اس دور میں اور اس کے بعد نویں اور دسویں صدی بکرمی میں اپ بھرنش اور پراکرت زبانوں میں تصنیف و تالیف کا کام برابر ہوتا رہا اور ان زبانوں کی تصانیف اور بہ آسانی دستیاب ہوتے ہیں۔

ہیم چند کے مشہور قواعد کے رسالے کی جو مثالیں پیش کی جاتی ہیں ان میں باقاعدہ ہندی زبان کی مثالیں نہیں ملتیں بلکہ صرف یہ پتہ چلتا ہے کہ ابھی زبان زیر تشکیل ہے اور اسے ادبی نوعیت حاصل نہیں ہوئی ہے۔ یہ گرامر ۱۲ ویں صدی بکرمی میں تالیف ہوئی اور اس لحاظ سے ان مثالوں کو ہمعصر تصانیف کے اجزا ماننے کے بجائے پہلے کی زبان کے نمونے تسلیم کرنا پڑے گا۔

اگر ان ابتدائی نقوش کو نظر انداز کر دیا جائے تو ہندی ادب کی ابتدا کو ۱۱ ویں صدی بکرمی کے لگ بھگ قرار دیا جا سکتا ہے جب اپ بھرنش ادب دھیرے دھیرے ختم ہو رہا تھا اور ہندی ادب اس خلا کو پر کرنے لگا تھا۔ گیارھویں صدی سے ہندی ادب کا جو سلسلہ قائم ہوا وہ بیچ میں کہیں منقطع نہیں ہوا گو اس کی نوعیتیں بدلتی رہیں۔

ہندی ادب کے ابتدائی دور کے تعین میں سب سے بڑی دشواری قدیم مسودات پیش کرتے ہیں۔ اول تو اس ابتدائی دور کی جتنی تصانیف کا پتہ چلتا ہے ان کی تعداد بہت کم ہے اور یہ قرین قیاس نہیں ہے کہ شروع کے تین چار سو سال میں صرف اسی قدر تصانیف عمل میں آئی ہوں البتہ اس کی دو توجیہیں ہو سکتی ہیں۔ ایک یہ کہ اس دور کے سیاسی اور سماجی انتشار کی وجہ سے واقعی ادبی تصانیف کم کی گئی ہوں اور دوسرے جنگ اور نئے حملہ آوروں کی آمد آمد نے ان تصانیف کو ضائع کر دیا ہو۔

یہ بات صاف طور پر سمجھ لینی چاہئے کہ ہندی ادبیات کی روایت اپ بھرنش کی

دو مختلف شاخوں سے مل کر بنتی ہے۔ ایک مشرقی شاخ ہے جس میں فلسفیانہ فکر اور جذباتی وفور کا عنصر زیادہ ملتا ہے اور جو مذہبی اور متصوفانہ لہجے میں تبدیل ہو جاتا ہے یہ طرز کوشال اور مگدھ میں مقبول ہوا اور پچھلے باب میں جن تصنیفات کا ذکر کیا گیا ہے وہ اسی رنگ کی ہیں۔

دوسری شاخ مغربی ہے اور اعلیٰ خیالات اور عمیق جذبات کی بجائے عمل اور مادی شان وشکوہ سے زیادہ وابستہ ہے اس نے زندگی کو ماورائی اور متصوفانہ خیال کے آئینے کی بجائے طاقت، شوکت، جبروت اور مادی آسودگی اور نشاط آفرینی کی شکل میں دیکھا ہے، اس کا دائرۂ اثر راجپوتانہ، پنجاب اور دہلی کے گردو نواح کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ بارھویں صدی عیسوی سے مختلف سیاسی اور دوسری وجوہ سے قومی زندگی کا مرکزِ ثقل مشرق کی بجائے مغربی حصّے میں منتقل ہو گیا۔ اور اسی بنا پر ہندی ادبیات کے ابتدائی عہد کی لمبی بیانیہ نظمیں اور رجز اسی مغربی اپ بھرنش کی روایات کو لے کر آگے بڑھے۔ اسی دور میں اس شاعری نے جنم لیا جسے ویرگا تھا کال کی تخلیق کہا جاتا ہے۔

ویرگاتھا کال کے بھانڈوں اور درباری شاعروں کی تصنیفات ڈنگل میں ہیں ڈنگل ناگراپ بھرنش کی اس شاخ کا نام ہے جو خاص طور پر راجپوتانے میں مروّج ہے، یہ زبان اس قدر شائستہ، لطیف اور نکھری ہوئی نہیں ہے جتنی کہ اس کی دوسری بہن پنگل جو دہلی اور اس کے مشرقی نواح میں رائج تھی، اس میں شک نہیں کہ اپنی بلند آہنگی کی بنا پر ڈنگل ہی رجزیہ مضامین اور جنگ وجدل کی نقشہ کشی کے لئے زیادہ مناسب تھی۔

یہ وہ دور ہے جب ہندو مرکزیت ہرش وردھن (وفات سمہ۶۴۸ء) کے ساتھ ختم ہو چکی تھی شمالی ہندوستان مختلف ہندو ریاستوں میں تقسیم ہو چکا تھا، چوہان۔ چندیل، پریہار، ریاستیں آپس میں ہمیشہ لڑتی رہتی تھیں۔ یہ خانہ جنگی کبھی محض جاہ وجلال کی نمائش کے طور پر بھی ہوتی تھی اس حالت میں مسلمانوں کے حملوں کا زور بھی بڑھتا جا رہا تھا محمود غزنوی

(وفات سنہ ۱۰۸۷ء) کے بعد غزنوی سلطنت کا ایک حاکم لاہور میں رہنے لگا تھا اور راجپوتانہ وغیرہ کے علاقوں پر چڑھائیاں ہوتی رہتی تھیں۔ ان حملوں کا تذکرہ فارسی تصانیف میں نہیں ملتا البتہ سنسکرت کی کچھ تاریخی کتابوں میں ان کا حوالہ دیا گیا ہے۔ سانبھر، اجمیر اور آس پاس پر مسلمانوں کے حملے ان سب میں تفصیل سے بیان کئے گئے ہیں۔

کہا جاتا ہے کہ اجمیر بسانے والے اجے دیو کے لڑکے ارن راج (آنا) نے مسلمانوں کو شکست دی تھی اور جہاں مسلمانوں کا خون گرا تھا اس جگہ کو ناپاک سمجھ کر وہاں ایک جھیل بنوائی تھی جو ابھی تک آنا ساگر کے نام سے مشہور ہے ارن دیو کے لڑکے بسل دیو (وگرہ راج چہارم) نے دہلی اور ہانسی کو اپنی سلطنت میں شامل کیا اور شمالی ہند میں برابر مسلمانوں کا مقابلہ کرتا رہا۔ اس کے علاوہ پرتھوی راج اور ان کے عزیز رنتھمبور کے مہاراج ہمیر دیو بھی ان مقابلوں میں شریک رہے۔

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ زمانہ کا رخ بدل گیا تھا، اب بقول رام چندر شکل راجہ بھوج کے دربار میں کھڑے ہو کر راجہ کی فیاضی کا لمبا چوڑا بیان کر کے لاکھوں روپے پانے والے شاعروں کا زمانہ ختم ہو گیا تھا۔ یہ دور ہند و تہذیب کے لئے آزمائش اور کرب کا دور تھا۔ اسے شکست کا اعتراف کرنا پڑ رہا تھا اور اس دور کے شاعروں اور ادیبوں کے وہ تمام آدرش سرنگوں ہو رہے تھے جنھوں نے ان کے سینوں کو گرمایا تھا اسی لئے ادب ہی میں نہیں بت تراشی اور فن تعمیر میں بھی اس دور نے اعلیٰ تخلیقی کارنامے پیش نہیں کئے۔ پرانی قدریں معرض خطر میں تھیں اور شکست کے تلخ تجربے سے جانبر ہونے کے لئے فن کار کو ابھی تک وقت نہیں ملا تھا۔ اس انتشار اور ابتری میں یہ ممکن ہے کہ ادبی تصنیف و تالیف کا کام ہی واجبی طور پر ہوا ہو۔

کچھ تصانیف جنگ اور فتح کے بعد کی ہلچل میں خرد برد ہو گئیں۔ بختیار خلجی کی بہار پر فوج کشی اور بت شکنی سے بہت سا لسانی اور ادبی مواد جو سدھوں کی لسانی اور ادبی

تصانیف کے ذریعہ مل سکتا تھا ضائع ہوگیا۔ اس کے علاوہ ابھی تک ہندی تصانیف کے ابتدائی نسخوں کی بازیافت اور تحقیق کا کام صرف یو۔پی میں کم وبیش باقاعدہ طور پر ہوا ہے، ویر گا تھا کال کی تصانیف کا مرکز زیادہ تر راجپوتانے کی وہ ریاستیں رہی ہیں جو جنگ اور راجپوتی شان اور دبدبے کے لئے مشہور تھیں۔ ہندوستان کا مغربی حصہ جو دہلی سے شروع ہوکر قنوج، انھل واڑہ اور اجمیر تک چلا گیا ہے ان کی جنگی روایات کا نشیمن تھا۔ اور ان تمام ریاستوں پر مسلمان حکمرانوں کا قبضہ ہوگیا۔ ابھی تک راجستھان میں تحقیق کا کام پوری طرح سرانجام نہیں دیا گیا ہے جو کچھ کتابیں اور مسودات اس دور سے متعلق کہے جاتے ہیں ان میں بھی الحاقی اجزا اس قدر زیادہ شامل ہیں کہ قدیم اور جدید میں فرق مشکل ہو جاتا ہے، کچھ کتابوں میں تو تاریخی واقعات اور حوالے اس قدر صاف طور پر غلط لکھے گئے ہیں کہ ان کو اس دور کی تصنیف قرار دینا مشکل ہو جاتا ہے ان کتابوں کی زبان بھی اس قدر نا ہموار اور مختلف ہے کہ اس سے کوئی اندازہ نہیں لگایا جا سکتا اور صرف قیاس سے مدد لینی پڑتی ہے۔

اگر ہندی ادب کی ابتدا یہیں سے تسلیم کی جائے تو سیاسی اور تہذیبی انتشار کے اس دور میں ہندی ادب بھی پوری طرح اپنے ماحول کی عکاسی کرتا ہے، اس وقت بادشاہوں کے جاہ وجلال یا سخاوت اور ملک گیری کی تعریفیں کرنے کا وقت نہیں تھا بلکہ جنگ وجدل میں بہادروں کے حوصلے بڑھانے اور انھیں فتح کا یقین دلانے کا وقت تھا اسی وجہ سے ویر گاتھاؤں کا دور شروع ہوا۔

جس طرح مغرب میں رزمیہ شاعری جنگ اور رومان کو ساتھ ساتھ لے کر آگے بڑھی، اسی طرح ویر گاتھاؤں میں بھی رزم اور رومان کا میل ملتا ہے جس طرح مغربی EPIC میں شہزادہ کسی مقابل بادشاہ کی لڑکی کے حسن وجمال کا قصہ سن کر اسے حاصل کرنے کے لئے فوج کشی کرتا ہے اور اسے حاصل کر لیتا ہے اسی طرح یہاں بھی جنگ کا کوئی نہ کوئی رومانوی سبب گڑھ لیا جاتا ہے مثلاً شہاب الدین اور پرتھوی راج کی لڑائی کا سبب

یہ بتایا جاتا ہے کہ ایک خوبصورت کنیز شہاب الدین غوری کے محل سے بھاگ کر پرتھوی راج کی پناہ میں آ گئی تھی، اسی طرح ہمیر دیو اور علاؤ الدین کی جنگ کی بھی اسی طرح توجیہ کی گئی ہے، اس قسم کی داستانیں زیادہ تر فرضی ہیں اور تاریخی واقعات سے ان کا کوئی تعلق نہیں۔

ویرگاتھاؤں کو ہم رزمیہ نظمیں قرار دے سکتے ہیں جو بہادروں کے دل بڑھانے کے لئے اور لڑنے والوں کی حوصلہ افزائی کے لئے لکھی گئی ہیں، ان نظموں کی دو قسمیں ہیں ایک طویل داستانوں کی (प्रबन्ध काव्य) شکل میں اور دوسرے ویرگیتوں کی شکل میں، پہلی شکل کی سب سے اہم مثال پرتھوی راج راسو ہے۔ اور دوسری کی مثالیں بیسل دیو راسو اور آلہا ہیں۔ جو کئی سو سال سے راجستھان اور یوپی کے گاؤں گاؤں میں برابر گائی جاتی ہیں۔ ویرگال کی یہ ساری تصانیف 'راسو' کہلاتی ہیں، کچھ لوگ اس لفظ کا تعلق 'رہس' یا داستان سے بتاتے ہیں مگر بیسل دیو راسو میں رساین کا لفظ کئی جگہ نظم کے معنی میں آیا ہے۔ اس لئے زیادہ قرین قیاس ہے کہ 'راسو' بھی اسی سے بنا ہو۔

ویرگاتھاؤں اور رزم ناموں کی نشوونما درباروں کی سرپرستی میں ہوئی اس کا مقصد راجاؤں اور بہادروں کو خوش کرنا تھا ان میں ایسے راجاؤں کی تعریفیں بھی ملتی ہیں جنھوں نے کبھی تلوار نہیں چھوئی اور جن میں مردانگی اور مقاومت کے جذبات کا پتہ نہیں چلتا اور ایسے راجاؤں کی مدح سرائی بھی جنھوں نے تلوار نیام سے نکال کر میدان کا رخ کیا تھا۔ ان رزمیہ نظموں میں حب الوطنی کے پرخلوص جذبات ملتے ہیں، یہ شاعر محض مدح سرا نہیں تھے بلکہ موقع پڑنے پر قلم کی بجائے تلوار سنبھال سکتے تھے اور میدان جنگ میں اپنی شمشیر زنی کے جوہر بھی دکھا سکتے تھے۔ اسی لئے ان میں رزم کا بیان اور میدان جنگ کے نقشے اس قدر سچائی اور جوش کے ساتھ کھینچے گئے ہیں جو ہندی ادب میں اپنی آپ نظیر ہے، متاخرین میں سے کسی شاعر کے کلام میں یہ جوش اور ولولہ نہیں ملتا۔

ان رزمیہ نظموں میں کچھ بڑی اہم کمزوریاں بھی ہیں ایک تو ان میں زندگی کا تنوع اور وسعت نہیں یہ اپنے کو محض ایک ہی پہلو تک محدود رکھتی ہیں اور کبھی کبھی یہ یکسانیت اکتادیتی ہے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر اپنے جذبات کا اظہار کرنے کی بجائے دربار سے اپنی وابستگی کا حق ادا کر رہا ہے۔ کافی عرصے تک شاعری دربار سے متعلق رہی اور اس نے ہندی ادب کی آزادی اور سربلندی کو نقصان پہنچایا، اگر بھگتی عہد کے شاعر اور فقرا ادب کا رشتہ دربار سے توڑ کر جمہور سے نہ جوڑ دیتے تو شاید یہ روایت جلد ختم نہ ہوتی۔

اس کے علاوہ ان نظموں میں تاریخی صداقت نہیں ہے ان میں اکثر تاریخی واقعات یا تو غلط لکھے گئے ہیں یا ان کو بُری طرح توڑ مروڑ کر پیش کیا گیا ہے، کافی جگہوں پر ادبی انداز بیان بھی نہیں ملتا اسکے علاوہ انمیں الحاقی حصے اس قدر زیادہ ہیں کہ ان رزمیوں کو کسی ایک عہد کی تخلیق کہنا ناممکن ہے اور ان کی مدد سے کوئی مکمل تاثر حاصل نہیں کیا جا سکتا اور نہ کوئی باقاعدہ نتیجے نکالے جا سکتے ہیں۔

ویرگاتھاؤں کی پہلی شکل یعنی مربوط داستانوں کے دو مجموعے خاص طور پر قابل ذکر ہیں ایک دلپش وجے یا دولت وجے کا کھمان راسو اور دوسرے چند بردائی کا پرتھوی راج راسو

کھمان راسو سمت ۸۱۰-۱۰۰۰ بکرمی کے درمیانی عرصے میں چتوڑ میں کھمان نام کے تین حکمراں گذرے ہیں۔ کرنل ٹاڈ نے اپنی مشہور تصنیف "تاریخ راجستھان" میں ان تینوں کو ایک ہی مانا ہے اور اس کی لڑائیوں کا ذکر تفصیل سے کیا ہے۔ اس کے عہد میں بقول کرنل ٹاڈ، خلیفہ مامون نے چتوڑ پر حملہ کیا تھا اور اُس کی مدد کے لئے ہندوستان کے بہت سے راجہ مہاراجہ جمع ہو گئے تھے بہرحال کھمان نام کے تینوں راجاؤں کے عہد کی تفصیل یہ ہے۔

کھمان اول	سمت ۸۱۰-۸۶۵
کھمان دویم	سمت ۸۷۰-۹۰۰
کھمان سویم	سمت ۹۶۵-۹۹۰

خلیفہ مامون کا دور حکومت ۸۷۰۔۔۹۰۵ تک رہا، اس لحاظ سے اگر خلیفہ مامون کا کسی کھمان پر فوج کشی کرنا ممکن ہے تو وہ کھمان دویم ہی ہو سکتا ہے اس لئے کھمان راسو کو اسی حکمراں کے عہد کی تصنیف قرار دیا جا سکتا ہے جو سمت ۸۷۰۔۹۰۰ بکرمی کے درمیانی عرصے میں لکھی گئی۔

اس کے جو نسخے دستیاب ہوتے ہیں ان میں الحاقی حصے بہت ہیں۔ ان میں پرتاب سنگھ تک کا اور کسی کسی نسخے میں رام سنگھ تک بیان ملتا ہے، یہ اضافے اصل تصنیف کے بعد کئے گئے ہوں، ممکن ہے اصل تصنیف نامکمل رہ گئی ہو اور بعد کو مختلف شاعر اسے پورا کرتے رہے ہوں بہر حال یہ ۱۷ ویں یا ۱۸ ویں صدی کی تصنیف معلوم ہوتی ہے اس کی زبان بھی زیادہ قدیم نہیں ہے اور اس کی روایات میں بھی عصری صداقت کا عنصر کم ملتا ہے۔

"شیو سنگھ سروج" میں کھمان راسو نام کی ایک تصنیف کا تذکرہ ملتا ہے جو کسی بھاٹ نے نظم میں لکھی تھی اور جس میں رام چندر جی سے لے کر کھمان تک کی جنگوں کا بیان تھا یہ ٹھیک طور پر نہیں کہا جا سکتا کہ دلپت وجے نے اسے خود تصنیف کیا ہے یا اس سے پہلے یہ داستان موجود تھی اور اس نے محض اس کے آخری حصے لکھے ہیں۔

یہ بات بھی فراموش نہیں کرنی چاہئے کہ ویر گاتھا کے شاعروں نے پرانی تصانیف کو بعینہ محفوظ رکھنے کی بجائے ان سے کام لینے کی کوشش کی ہے، ان میں اپنے عہد کے مطابق نام اور واقعات میں اضافہ اور ترمیم کر کے اپنے مقصد کے لئے استعمال کیا ہے ہو سکتا ہے کہ خود دلپت وجے نے اسے محض تالیف کیا ہے یا اسے موجودہ شکل دی ہو۔ اور اصل گاتھا اس سے پہلے سے چلی آ رہی ہو۔ زبان کا نمونہ یہ ہے :۔

گاہا

(۶)

چلھری ین نلنتی، جھروجائے گنجھر وہئی — ٹری ثمان کمار و، رمے نہیں جب دن رتی
انسرور ہنسو، رتی، کملا سیتر پرہ ونی — اہی رہیں چندرن ونٹر ورہیں تھہرتی

پرتھوی راج راسو۔ پرتھوی راج راسو مربوط داستانوں میں اس عہد کی سب سے اہم تصنیف ہے۔ چند بردائی کو ہندی کا پہلا بڑا شاعر مانا جاتا ہے اور پرتھوی راج راسو ان کی اہم ترین تصنیف قرار دی جاتی ہے۔

چند بردائی (سمت ۱۲۲۵-۱۲۴۹) بھاٹوں کی جگات نامی گوت سے تھے۔ ان کے بزرگوں کا وطن پنجاب تھا۔ جہاں لاہور میں وہ عین اس روز پیدا ہوئے جب پرتھوی راج کا جنم ہوا تھا۔ یہ بھی مشہور ہے کہ دونوں کی وفات بھی ایک ہی دن ہوئی۔ یہ پرتھوی راج کے درباری شاعر ہی نہیں تھے ان کے دوست اور سامنت بھی تھے اسی لئے عام ہندوؤں کو پرتھوی راج کے ساتھ ساتھ ان سے بھی جذباتی لگاؤ اور عقیدت پیدا ہو گئی ہے انہیں جوتش، ناٹک، علم عروض میں مہارت تھی، یہ ہمیشہ جلوت و خلوت میں پرتھوی راج کے ہمراہ رہتے تھے اور ان کی سب کارروائیوں میں شریک ہوتے تھے۔

پرتھوی راج راسو ڈھائی ہزار صفحات کی تصنیف ہے اور اس میں ۶۹ حصے ہیں اس میں سبھی مروجہ وزن اور بحریں استعمال کی گئی ہیں۔ اس کی تصنیف کے سلسلے میں مشہور ہے کہ اس کے آخری حصے چند بردائی کے لڑکے جلہن یا جلھن نے لکھے ہیں اس بارے میں خود اندرونی شہادت موجود ہے۔ جب شہاب الدین غوری نے پرتھوی راج کو قید کر لیا اور راسو کے مطابق اسے غزنی لے گیا تو کچھ دن بعد چند بردائی بھی غزنی چلے گئے اور کتاب اپنے لڑکے جلہن کو سونپ گئے۔

(۷) پستک جلہن ہتھ دیا چلی غزن (غزنی) نرپ کاج

اور اسے حکم دیا کہ کتاب میں آگے کے واقعات درج کر کے اسے مکمل کر دیا جائے۔

(۸) رگھوناتھ چرت ہنومان کرت بھوپ بھوج ادواری جمی
پرتھی راج سجس کو کی چند کرت چند نند ادارے تمی

پرتھوی راج راسو میں آبو کے یگ کنڈ سے لے کر پرتھوی راج کے پکڑے جانے تک کا بیان ہے، سنجوگتا کا رومان اور شہاب الدین غوری کی کنیز کا بھاگ کر پناہ لینا رومانوی انداز

سے بیان کیا گیا ہے۔ شہاب الدین غوری سے لڑائی کا سبب یہی کنیز ٹھہرائی گئی ہے جو حسین شاہ نامی ایک سردار پر عاشق تھی، یہ سردار غوری کی فوج میں تھا، غوری اس کنیز سے خود شادی کرنا چاہتا تھا اس لئے یہ کنیز اور سردار حسین شاہ دونوں بھاگ کر پرتھوی راج کی پناہ میں آگئے اور انھیں پرتھوی راج نے غوری کے تقاضوں کے باوجود واپس نہیں کیا۔ اس کے علاوہ پرتھوی راج نے جن جن راجاؤں سے جنگ کی ہے ان کا بیان بھی کیا گیا ہے۔

محققین نے پرتھوی راج راسو کو کئی وجہوں سے صحیح اور قابل وثوق ماننے سے انکار کیا ہے۔ اس کی لسانی خصوصیات کے علاوہ اسے ناقابل اعتبار اور الحاقی قرار دینے کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ راسو کے واقعات تاریخی لحاظ سے غلط ہیں اور اس کی لکھی ہوئی تاریخیں اور سنہ بھی صحیح نہیں۔ اس میں تیمور و چنگیز خاں کے نام بھی ملتے ہیں جو ظاہر ہے بہت بعد کو ہندوستان آئے اس کے علاوہ اس میں کئی آتشیں اسلحوں کا تذکرہ ہے جو ہندوستان میں کئی صدی بعد رائج ہوئے۔ غوری کا نام شہاب الدین لکھا ہے حالانکہ یہ نام اکبر کے عہد کے مسلمان مورخین سے قبل استعمال نہیں ہوا ہے۔ اس دور کی تصانیف میں معز الدین ملتا ہے۔ انہی وجوہ سے ہندی نورتن کے مصنف شیامل دان جی نے اسے سولہویں یا سترھویں صدی کی ایک جعلی تصنیف بتایا ہے جو کسی نے چندر بردائی کے نام سے تصنیف کر دی ہے۔

پنڈت گوری شنکر اوجھا کی تحقیق سے سنسکرت میں پرتھوی راج وجے نامی ایک تصنیف کا پتہ چلتا ہے جو پرتھوی راج کے دربار کے ایک کشمیری شاعر جیانک نے کی تھی یہ تصنیف ناتمام ہے لیکن اس کے واقعات اور تاریخیں تاریخی اعتبار سے صحیح ثابت ہوتی ہیں۔ مثلاً پرتھوی راج کی ماں کا نام اس تصنیف میں کرپور دیوی لکھا ہے جس کی تصدیق ہانسی کے کتبے سے بھی ہوتی ہے اس کے علاوہ ہمیر مہا کاویہ، اور اس دور کی تصانیف سے پرتھوی راج کی تقریباً سب روایات غلط ثابت ہوتی ہیں۔ سنجوگتا کی حکایت اور پرتھوی راج کے گود لیے جانے والے واقعات کی تصدیق نہیں ہوتی۔ اسی طرح اس دور کے کتبات اور پتھر پر کندہ واقعات سے

آبو کا یگ بھی فرضی ٹھہرتا ہے کیونکہ چوہان اور سولنکی راجاؤں کے کتبات میں اس کا نہ کہیں ذکر ہے اور نہ اُنھوں نے اپنے لیۓ اعلیٰ ترین خطابات استعمال کرنے ہی میں کوئی کمی کی ہے۔

تاریخوں کے بارے میں بھی یہ کتبات راسو کی تردید کرتے ہیں ان میں جو سمبت درج ہوئے ہیں وہ راسو سے بہت مختلف ہیں۔ اس کے علاوہ فارسی تاریخوں سے جو سنہ معلوم ہوتے ہیں وہ بھی راسو کے بیان کی تردید کرتے ہیں اس لیۓ راسو کی تاریخوں کو کسی طرح صحیح نہیں کہا جا سکتا، البتہ راسو کے دیۓ ہوئے سنوں اور تاریخوں کی ایک دلچسپ توجیہ پنڈت موہن لال وشنو لال پانڈے نے کی ہے۔

ان کا خیال ہے کہ صحیح تاریخوں اور راسو میں دیۓ ہوئے سنوں میں جو فرق ملتا ہے وہ محض اتفاقی نہیں ہے، راسو کا ایک دوہہ ہے۔

(۹) ایکادم سے پنچ دہ بکرم ساک انند
تہی رپو جے پُر ہرن کو بھے پرتھی راج نرند

وکرم ساک انند، کا مطلب انھوں نے یہ نکالا ہے کہ آ = صفر اور نند = ۹ یعنی سمت ۹۰ بکرمی نند بنسی راجہ شودر تھا اس لیۓ راجپوت بھاٹوں نے ان کے عہد سلطنت کو سنوں کے حساب میں شمار نہیں کیا لیکن شودر دور حکومت کو سنوں میں شمار نہ کرنے کی روایت اور کہیں نہیں ملتی، اس کے علاوہ یہ بھی پتہ نہیں چلتا کہ جس کسی نے راسو کے سنوں میں پھیر و بدل کی ہے وہ جان بوجھ کر کی ہے یا دھوکے سے، پھر کچھ لوگ انندکی جگہ انندی کا لفظ اس دوہے میں زیادہ مناسب خیال کرتے ہیں۔

بات اگر تاریخوں تک محدود ہوتی تو شاید ان میں سے کوئی توجیہ کام آ سکتی تھی لیکن تاریخی واقعات کی غلطیوں کی کسی طرح بھی توجیہ نہیں ہو سکتی، ان وجوہ سے یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ پرتھی راج راسو جس شکل میں آج ملتی ہے یقیناً چند بردائی کی تصنیف نہیں ہے

اور نہ اسے اس دور سے کوئی تعلق ہے یہ ہو سکتا ہے کہ اس میں کچھ حصے یا اِدھر اُدھر کے کچھ اشعار چند بردائی کے لکھے ہوئے بھی ہوں مگر اس کا زیادہ تر حصہ الحاقی ہے۔

جہاں تک چند بردائی کا سوال ہے ہمیں پرتھوی راج کے مصنف جیانک سے یہ ضرور معلوم ہوتا ہے کہ پرتھوی راج کے خاص درباری بھاٹ کا نام پرتھوی بھٹ تھا۔ چند بردائی کا اس نے کہیں نام تک نہیں لیا۔ اس کتاب کے پانچویں سرگ کے ایک اشلوک میں چند راج، نام آیا ہے جو پنڈت گوری شنکر اوجھا کی تحقیق کے بموجب چندرک نامی شاعر کی طرف اشارہ کرتا ہے جس کا ذکر ایک دوسرے کشمیری کوی کھیم چند کے ہاں بھی ملتا ہے ایسی حالت میں یہ ماننا پڑے گا کہ اگر چند بردائی نام کا کوئی شاعر تھا تو یا تو وہ پرتھوی راج کے دربار میں نہیں رہا اور یا جیانک کے کشمیر لوٹ جانے کے بعد دربار میں آیا ہوگا، گمان غالب ہے کہ چند بردائی نام کا کوئی شاعر پرتھوی راج کے بیٹے گوند راج یا ان کے بھائی ہری راج کے زمانے میں گذرا ہو اور اس نے پرتھوی راج کی تعریف میں کچھ تصنیف کی ہو جس میں بعد کو مختلف حصوں کے اضافے کئے جاتے رہے اور کافی الحاقی حصے شامل ہو گئے۔ پنڈت گوری شنکر اوجھا نے راجپوتانے کی قدیم نظموں کی تحقیق کے لئے تین سفر کئے تھے جن کی تفصیل بنگال کی ایشیاٹک سوسائٹی نے چھاپی ہے وہاں ان کی ملاقات چند بردائی کے خاندان کے ایک فرد نانو رام سے ہوئی جس نے انھیں چند کا شجرہ دیا۔ اس میں سور داس کا نام بھی ہے اور سور داس نے خود جو شجرہ لکھا ہے اس کے اکثر نام اس میں مل جاتے ہیں۔ نانو رام کا بیان ہے کہ اصل تصنیف چند نے ۳ ہزار یا ۴ ہزار اشلوک میں کی تھی اور اس کا نسخہ ان کے پاس محفوظ ہے مگر جو نسخہ انھوں نے پنڈت اوجھا کو دکھایا وہ ناقص اور ناقابل اعتبار رہے۔

زبان کے لحاظ سے بھی راسو کو قدیم تصنیف قرار دینا دشوار ہے کہیں کہیں تو اس کی زبان بالکل موجودہ طرز میں ڈھلی ہوئی ہے کہیں خاص ادبی رنگ ہے کہیں اپ بھرنش الفاظ کے روپ اور پراکرت کے الفاظ میں پرانا رنگ جھلکتا ہے۔ اس لئے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ اس کا

کتنا حصہ الحاقی ہے اور کتنا حصہ اسی دور میں لکھا گیا ہے۔

یہاں یہ ذکر کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ مولانا محمد حسین آزاد نے آب حیات میں چند بردائی کی پرتھوی راج راسو کا تذکرہ کرتے ہوئے اسے ۱۱۹۳ء کی تصنیف قرار دیا ہے اور اس دور کی زبان میں عربی، فارسی الفاظ کی آمیزش کا ثبوت اسی کی عبارت سے پیش کیا ہے۔

"البتہ جب ۱۱۹۳ء میں شہاب الدین غوری نے رائے پتھورا پر فتح پائی تو چند کوی ایک نامی شاعر نے پرتھی راج راسا لکھا۔ اسے دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ زبان مذکور نے کتنا جلد عربی فارسی اثر قبول کر لیا۔ ہر صفحہ میں کئی کئی لفظ نظر آتے ہیں۔" (آب حیات ص ۱۵)

انھوں نے اس کی چند سطور سے محل۔ پروردگار۔ پگام (پیغام)، کریم۔ سرطان (بمعنی سلطان)، بات شاہ (بادشاہ)، دیوان عالم۔ حجرت (یعنی حضرت)، خلک (بمعنی خلق)، ملک۔ پھرمان (فرمان) اور سلام وغیرہ الفاظ نقل کیے ہیں لیکن قرین قیاس ہے کہ یہ الفاظ کسی الحاقی عبارت سے لئے گئے ہیں۔

راسو میں عربی فارسی الفاظ کی تعداد کم و بیش بیس فی صدی تسلیم کی جاتی ہے، غوری کے عہد میں جبکہ مسلمانوں کو پوری طرح آباد ہونے کا موقع بھی نہیں ملا تھا اس قدر زبردست لسانی اختلاط ہونا قرین قیاس نہیں اور اس قدر کم وقت میں اتنے الفاظ کا رواج پاجانا محال ہے۔ اس کے علاوہ جدید تحقیقات کو پیش نظر رکھ کر حافظ محمود شیرانی نے پنجاب میں اردو میں پرتھوی راج راسو کو الحاقی قرار دیا ہے اور آزاد کے بیان کی صحت پر شبہ ظاہر کیا ہے بہر حال راسو سے کوئی لسانی یا ادبی نتیجہ نکالنا بہت مشکل ہے اور اس کی شہادت کو اس دور کے لئے قابل اعتبار نہیں کہا جا سکتا۔

راسو کے جوش اور ادبی کیفیت سے انکار ممکن نہیں، ہر چند کہ اس کی ادبی رنگینی کا مقابلہ رام چرترمانس اور پدماوت جیسے شاہکاروں سے نہیں کیا جا سکتا لیکن اس میں بڑی طاقت اور جوش ہے۔ بہادروں کی خصوصیات اور پرتھوی راج کی مہمات کا بیان بڑا دلآویز ہے

اس کے رزمیہ خاکے خاص طور پر بڑے پرجوش ہیں گو اسے ہومر کی ایلیڈ یا مہا بھارت کے برابر درجہ نہیں دیا جا سکتا۔ کیونکہ اس میں اس دور کے اجتماعی تمدن کی پرچھائیاں پوری طرح منعکس نہیں ہوتیں جو کسی ادبی تصنیف کو اعلیٰ تمدنی کارنامہ بناتی ہیں اس کے علاوہ رزمیہ داستانوں کے رواج کے برخلاف اس میں پرتھوی راج کی کسی ایک مہم یا جنگ کا بیان ہونے کی بجائے پرتھوی راج کی مختلف جنگوں اور مہمات کا بیان ہے۔

یہ سب مہمات آپس میں ایک دوسرے سے باہم منسلک اور مربوط نہیں ہیں اگر ان میں کسی قسم کا کوئی ربط ہے تو یہی کہ وہ ایک ہیرو کے کارنامے ہیں۔ اس کے علاوہ یہ جنگیں دو تمدنوں کے بیچ نہیں لڑی گئیں جو ایک اصل رزمیہ یا ایپک کی جنگ کی خصوصیت ہوتی ہے، یہ سب ذاتی وجاہت کے زیر اثر معلوم ہوتی ہیں اور کسی عظیم آدرش میں ضم نہیں ہوتیں۔

پرتھوی راج راسو کی زبان اور بیان کا نمونہ یہ ہے۔

بھجنگی

(۱۰) چھٹی انٹی ہٹی منواگگی سورن — گرے کاراں سور بدھے سنو نرذ
لہاں ہتھ کری وار بجے کپانر — پئیں جوگنی پتر کائیں ڈکانر
بہے اچھری ہتھ اینک ستھتیں — کرں سور سلہائے گھالیی ہتھہ
کرے کجے سائی سپے سگھنٹ — لئیں کھنے گوری تئیں ماری تھنٹ

(خراساں) — (بلخ)
(۱۱) شوراساں ملتاں قندھار میرن — بلش سیو بلن تیغ اچوک تیرن
روہنگا پھرنگی ہبلی سمانی — ٹھٹی ٹھٹ بھلوچ ڈھالن نانی
مجاری چشی مکھ جمیک لاری — ہزاری ہزاری ہنکے جودھ بھاری

جیسل دیو راسو۔ نرپتی نلہ جیسل دیو (وگرہ راج چہارم) کا ہمعصر تھا۔ اس نے ۱۰۰ صفحوں کا ایک چھوٹا سا رسالہ جیسل دیو کی بہادری کے کارناموں کی تعریف میں لکھا ہے۔ اس کی

اندرونی شہادت کی بنا پر اس کا سن تصنیف سمت ۱۲۱۲ ٹھہرتا ہے بیسل[ل] دیو راسو کے چار حصے ہیں اور اس میں واقعات کم ہیں بیانیہ حصہ زیادہ ہے۔ اس میں صرف دو واقعات بیان کئے گئے ہیں، ایک بیسل دیو کی شادی اور دوسرے اُس کا اڑیسہ جانا۔

یہ تصنیف بھی الحاقی معلوم ہوتی ہے، بیسل دیو سے تقریباً سو سال پہلے راجہ بھوج کا انتقال ہونا تاریخ سے ثابت ہے۔ راجہ بھوج کی لڑکی سے بیسل دیو کی شادی کرا دینا قطعی فرضی ہے۔ اس وقت بھوج نام کا کوئی راجہ مالوہ میں نہیں تھا، یہ ہو سکتا ہے کہ پرماروں کی کوئی شاخ بھوج نامی رہی ہو کیونکہ بیسل دیو کی صرف ایک پرمار خاندان کی رانی کے بارے میں دوسرے ذرائع سے بھی معلومات حاصل ہوتی ہیں

بیسل دیو اپنے عہد کا بڑا شہسوار اور معرکہ آرا راجہ ہے۔ اس مختصر رسالہ کو یقیناً بیسل دیو راسو کہنا اچھا نہیں لگتا۔ خاص طور پر اس وجہ سے کہ اس میں واقعات اور جنگوں کا بیان نہیں صرف اس کی شادی اور سفر کا بیان ہے، یہ بات اس لئے قابل قبول ہے کہ یہ مربوط داستان کی بجائے محض گانے کے لئے لکھی گئی۔

بہر حال بیسل دیو راسو کئی لحاظ سے اہم ہے۔ سب سے پہلے لسانی اعتبار سے اس کی زبان ادبی نہیں بلکہ راجستھانی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ تصنیف پہلے دو تصانیف کی طرح مربوط رزمیہ نہیں بلکہ گیتوں کی شکل میں ہے اور عام طور پر گائے جانے کی وجہ سے اس کی اصلی زبان میں کافی رد و بدل ہوا ہوگا۔ تحریری شکل میں دستیاب ہونے کی وجہ سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ گیتوں کے لئے اب کھڑی بولی اور برج بھاشا کو راجستھان میں بھی استعمال کرنے لگے تھے اور ہندی کی آمیزش کی بھی کوشش کی جاتی تھی۔ اس میں عربی، فارسی اور ترکی الفاظ بھی آ گئے ہیں کیونکہ اس وقت تک پنجاب میں مسلمان آباد ہو چکے تھے اس لئے اس میں تعجب کی کوئی بات نہیں۔ بیسل دیو راسو کے سرداروں کی

[ل] رام چندر شکل: ہندی ساہتیہ کا اتہاس صفحہ ۳۴

فہرست میں ایک مسلمان سردار تاج الدین کا ذکر ملتا ہے۔

(۱۲) محل پلانیو تاج دین   خراسانا چڑھی چالیو گھوڑ

اپ بھرنش عہد میں خالص راجستھانی زبان کا بھی ادبی روپ تھا جو "ڈنگل" کہلاتی تھی، مگر بیسل دیو راسو کی تصنیف سے ثابت ہوتا ہے کہ اس عہد میں خود راجستھان کے ڈنگل علاقے میں "پنگل" یعنی ہندی (کھڑی بولی اور برج) کو ادبی زبان تسلیم کیا جانے لگا تھا۔ اور اسے تصنیف وتالیف میں جگہ دی جاتی تھی۔

دوسری اہم بات یہ ہے کہ ادبی لحاظ سے بیسل دیو راسو میں ویر رس اور شرنگار رس دونوں کا میل پایا جاتا ہے۔ رزم اور رومان کو ملانے کی یہ روایت برابر جاری رہی بیسل دیو راسو میں رومان اور وصل و فراق کا بیان بہت ہے اور رزمیہ حصے بہت کم ہیں۔ کچھ پد نیچے دئے جاتے ہیں:۔

(۱۳) گرب گری ابھو جھیئی سانبھر یو راؤ   می سرکیھا نا ہیں اور بھوال
جہاں گھری سانبھر اُگاہی   جہنوں دسی تھاں جیسلمیر
"گربن بولو ہو سانبھر یا راؤ   تو سرکیھا گھن اور بھوال
ایک اُڑیسہ کو گھنڑی   وچن ہمارئی تو مانی جومانی
جیوں تھارئی سانبھر اگاہی   راجہ انی گھری اگاہی ہیر کھان"

ان دو تصانیف کے علاوہ بھٹ کیدار کی جے چند پرکاش بھی قابل ذکر ہے جس طرح چند بردائی کا نام پرتھوی راج سے منسلک ہے اسی طرح بھٹ کیدار کا نام قنوج کے راجہ جے چند سے وابستہ ہے، جے چند پرکاش کے علاوہ ان کی ایک اور تصنیف "جے مینک جے چندریکا" اب کہیں دستیاب نہیں ہوئی لیکن اس کا تذکرہ سنگھایچ دیال داس نے اپنی کتاب "راٹھوراں ری کھیات" میں کیا ہے اور انہی دو کتابوں کی مدد سے قنوج کا پورا حال لکھا ہے بھٹ کیدار کا زمانہ لگ بھگ سمت ۱۲۲۴-۱۲۴۳ ہے۔ بھٹ کیدار اور چند بردائی شمالی ہندوستان

کے دو عظیم ہندو سلطنتوں سے متعلق تھے ایک پرمار خاندان سے اور دوسرا چوہان خاندان سے۔

گیتوں کی شکل میں لکھی ہوئی سب سے مقبول ویر گاتھا جگ نِک (سمت ۱۲۳۳) کی آلھا اودل ہے۔ کچھ محققین اسے پرتھوی راج راسو ہی کا ایک حصہ بتاتے ہیں لیکن اس قصے کا ہیرو یا ہیرو داستان پرتھوی راج نہیں ہے اس لیے یہ قیاس صحیح نہیں۔ اس کا مصنف جگ نِک ہے جو کالنجر کے چندیل راجہ پرمار یا پرمار دیو کے دربار سے متعلق تھا پرمار دیو قنوج کے راجہ جے چند کا بڑا دوست تھا اور پرتھوی راج کا ہمعصر تھا یہ سمت ۱۲۲۲-۱۲۶۰ تک حکمراں رہا پہلے پرتھوی راج نے اسے شکست دی اور اس کے بعد جب سمت ۱۲۶۰ میں قطب الدین ایبک نے کالنجر کا قلعہ فتح کر لیا تو اس کی حکمرانی کا خاتمہ ہو گیا۔

پرمار دیو خود جنگجو راجہ نہ تھا لیکن مشہور ہے کہ اس کی رانی ملہنی دربار کے مشہور جنگجو بہادروں آلھا اور اودل کی قدردان تھی اور ان کی ہمت افزائی کرتی تھی۔ آلھا کھنڈ انھیں جنگجو بہادروں کی مہمات کی داستان ہے۔ انھوں نے ۵۲ لڑائیاں سر کیں اور کئی نوجوان نازنینوں کو قابو میں کیا۔ آخری لڑائی میں اودل اور اس کے لڑکے اندل کے سوا باقی سب مارے جاتے ہیں اور یہ لوگ بھی ایک نامعلوم جگہ کجری ون میں جا بستے ہیں۔

آلھا کھنڈ اپنی ابتدائی شکل میں اب کہیں نہیں ملتی لیکن جس طرح وہ مقبول ہو گئی ہے اس کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ اصل نظم میں بہت تبدیلی اور اضافے ہو گئے ہوں گے اس کا کوئی مسودہ کسی شاہی کتب خانے یا پرانے مخطوطات میں نہیں ملتا۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ صرف گانے کے لیے لکھا گیا تھا اور کبھی اسے ادبی تصنیف قرار نہیں دیا گیا چارلس ایلیٹ نے پہلی بار ان گیتوں کو مرتب کر کے چھپوایا تھا۔

یوں تو آلھا کھنڈ سارے شمالی ہندوستان میں بہت زیادہ مقبول ہے لیکن بیسواڑہ۔ بھوپال کے آس پاس اور یو۔پی کے مغربی اضلاع میں اس کا رواج بہت زیادہ ہے۔ آج بھی ساون اور اساڑھ کے مہینوں میں دیہات آلھا کھنڈ کے گیتوں

سے گونج اٹھتے ہیں۔ تلسی داس کے بعد اگر کوئی شاعر مقبولیت کی اس معراج تک پہنچا ہے تو وہ جگ نک ہے۔ آلھا کھنڈ عام طور پر ملتی ہے حالانکہ اس میں بھی الحاقی بند بہت بڑی تعداد میں شامل ہو گئے ہیں۔ نمونے کے طور پر اس کا کچھ حصہ نیچے دیا جاتا ہے۔

(۱۴)
اتنی سن کے رائے لنگری نینا اگنی جوالا ہوئی جائے
ایسا دیکھوں ناکا ہو کو ڈولا نو دہلی کو جائے
باتن باتن بت بڑھ ہوئی گئی او باتن میں باڑھی رار
دونوں دَل میں ہلاّ ہوئی گو چھترن کھوبچی لئی تروار
پیدل کے سنگ پیدل ابھرے اور اسوارن سے اسوار
بر وجرا کا دونوں دل میں جہاں منہ تو رچلے تروار
اپنو پراؤ نا پہچانیں سب کے ماری ماری رٹ لاگ
آٹھ حجار گھوڑا جوجھے دلی بارن مردئے گرائے

اس کے علاوہ شری دھر کی کتاب رن مل چھند (سمت ۱۴۵۴) راٹھور راجہ رن مل کی تعریف میں لکھی گئی، سوریہ مل کی "ونش بھاسکر" بھی اسی عہد میں لکھی گئی لیکن نہ اس میں رزمیہ کی سی تفصیل نگاری اور جوش ہے اور نہ گیتوں کی رنگینی۔ اس دور کے فوراً بعد ہی مسلمانوں کی حکومت پوری طرح مستحکم ہو جاتی ہے، وہ تمام اسباب جنھوں نے رزمیہ نظموں کی تخلیق کی تھی ختم ہو گئے اور ان کے ساتھ ہی ویر گاتھاؤں کا دور بھی گزر گیا۔

باضابطہ طور پر تو ویرگاتھاؤں کے عہد کا خاتمہ ہمیر دیو کے ساتھ ہوتا ہے مسلمانوں کی سلطنت ہندوستان میں پوری طرح قائم ہو جانے کے بعد فوج کشی اور مقاومت کی یہ داستانیں بھی ختم ہو گئیں، لوگ آہستہ آہستہ نئے طریقے اور نئے فلسفہ فکر کی طرف مائل ہونے لگے۔ اب انھیں میدان جنگ میں پڑھے جانے والے رجز کی ضرورت نہیں تھی بلکہ ایسے نغموں کی ضرورت تھی جو شکست اور بے دلی کے لمحوں میں بھی ہمت اور

حوصلہ بخش سکیں۔ ظاہر ہے کہ ویرگاتھاؤں کے دور کے ختم ہو جانے سے ویر رس کی نظمیں ختم نہیں ہوئیں اور اس عہد کے بعد بھی تقریباً ہر زمانے میں رزمیہ اور رجز آمیز نظمیں لکھی جاتی رہیں لیکن ان قسموں کا غالب اثر اسی دور کے بعد ختم ہو گیا اور ان کی روایت غیر مسلسل طور پر آہستہ روی کے ساتھ چلتی رہی۔

دوسرا حصہ

بھگتی کال

پہلا باب

تمہید

دیرگا تھا کال کے خاتمے کے قریب زبان کے خدوخال زیادہ واضح ہوتے نظر آتے ہیں۔ عام بول چال کی زبان میں تصنیف وتالیف کا رواج بڑھتا جارہا تھا اور کھڑی بولی اور برج بھاشا منجھ کر ایک نیا ادبی روپ اختیار کرنے لگی تھیں۔ اس سلسلے میں امیر خسرو اور ودیاپتی کے کلام کا مطالعہ کافی مفید ہوگا۔

امیر خسرو کا نام اُردو داں طبقے کے لئے کسی تعارف کا محتاج نہیں اُنھوں نے غیاث الدین بلبن سے لے کر قطب الدین مبارک شاہ تک دہلی کے تخت پر مختلف بادشاہوں کو بیٹھتے اور اترتے دیکھا ہے۔ ان کا عہد پرتھوی راج کی وفات (سمبت ۱۲۴۹) سے ۹۰ سال بعد شروع ہوتا ہے اور ان کی وفات سمبت ۱۳۸۱ میں ہوئی۔ اُنھوں نے ہر صنف شاعری میں طبع آزمائی کی ہے۔ اُنھوں نے اپنے فارسی، عربی اور ہندی دیوانوں کا تذکرہ کیا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ ان سے قبل مسعود سعد سلمان نے بھی تینوں زبانوں میں تصنیف وتالیف کی ہے، نہ صرف ان کے فارسی کلام میں جگہ جگہ ہندی کے الفاظ اور محاورات آگئے ہیں بلکہ ان کی کہہ مکرنیاں انمل دوسخنے اور پہیلیاں تمام تر عام بول چال اور روزمرہ کی زبان میں لکھی گئی ہیں۔ فارسی کلام میں ہندی الفاظ کی آمیزش کے بارے میں لکھتے ہیں:۔

"وجز دے چند نظم ہندوی نیز نثر دوستاں کردہ شدہ است۔ ایں جا ہم بدیگرے

بس کردم و نظر بر نداشت کہ لفظ ہندوی در پارسی لطیف آوردن چنداں لطفے ندارد مگر بضرورت آنجا کہ ضرورت بودہ است آوردہ شد"

مثال کے طور پر یہ اشعار دیکھئے :۔

گجری دگو جری، تو کہ در حسن و لطافت چو مہی
آں دیگ دہی بر سرِ تو چتر شہی
از ہر دو لبت قند و شکر می ریزد
ہرگاہ بگوئی کہ "دہی لیہو دہی"

زرگر پسرے چو ماہ پارا — کچھ گھڑیئے سنواریئے پکارا
نقد دلِ من گرفت و بشکست — پھر کچھ نہ گھڑا نہ کچھ سنوارا

دوسری مثال سے اندازہ ہوگا کہ ایک مصرعہ فارسی ہے اور دوسرا ہندی۔ اس کے ساتھ ہی ایسی مثالیں بھی ہیں جن میں آدھا مصرعہ فارسی ہے اور آدھا ہندی، جس کی مشہور مثال وہ غزل ہے:۔

زحال مسکیں مکن تغافل ورائے نیناں بنائے بتیاں
کہ تاب ہجراں ندارم اے جاں نہ کاہے لیہو لگائے چھتیاں
شبانِ ہجراں دراز چوں زلف و روز وصلش چو عمر کوتہ
سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں

اس کے علاوہ ان کی بے شمار کہہ مکرنیاں اور پہیلیاں مشہور ہیں، ان سب پہیلیوں کے بارے میں وثوق سے نہیں کہا جا سکتا کہ ان میں کتنی واقعی ان کی ہیں اور کتنی الحاقی ہیں اور بعد کو ان کے نام سے منسوب ہو گئی ہیں، کچھ میں تو چوری صاف طور پر پکڑی گئی ہے مثلاً حقّہ کی پہیلی کو ہم آسانی الحاقی قرار دے سکتے ہیں۔ کیونکہ ہمیں معلوم ہے تمباکو جہانگیر کے عہد میں رائج ہوا اور اس سے قبل حقہ یا تمباکو کا تذکرہ ملنا تاریخی اعتبار سے غلط ہے لیکن ان پہیلیوں

اور کہہ مکرنیوں میں اگر کچھ بھی ان کی لکھی ہوئی ہیں تو بھی اس دور کی صاف منجھی ہوئی زبان کا اندازہ ہو سکتا ہے، جو ہندو مسلم اختلاط کے طور پر پیدا ہو رہی تھی، کچھ پہیلیاں دیکھئے

ایک تھال موتی سے بھرا　　سب کے سر پر اوندھا دھرا
چاروں اور وہ تھال پھرے　　موتی اس سے ایک نہ گرے　　(آسمان)

ایک نار نے اچرج کیا　　سانپ مار پنجرے میں دیا
جوں جوں سانپ تال کو کھائے　　سوکھے تال سانپ مرجائے　　(چراغ۔بتی)

ان پہیلیوں کی زبان کس قدر صاف اور روزمرہ سے کس قدر قریب ہے، اب ذرا برج بھاشا کا نمونہ دیکھیے:۔

چوک بھئی کچھ واسوں ایسی　　دیس چھوڑ بھیو پردیشی
اک نار پیا کو بھانی　　تن واکو سگرا جوں پانی

اس کے علاوہ برج بھاشا کے خالص ادبی روپ کے نمونے بھی ان کے ہاں ملتے ہیں:۔

خسرو رین سہاگ کی جاگی پی کے سنگ　　تن میرا من پیو کا دیہو بھئی اک رنگ
گوری سووے سیج پر مکھ پر ڈالے کیس　　چل خسرو گھر آپنے رین بھئی چھوں دیس
موراجوبنا نولرا بھیو ہے گلال　　کیسے گر دینی بکس موری مال
سونی سیج ڈراون لاگے برہا اگنی موہے ڈس ڈس جائے

خسرو کی شاعری کی زبان کے بارے میں کافی اختلاف اور شبہ کی گنجائش ہے اتنے مختصر عرصے میں زبان اس قدر صاف اور نکھری ہوئی شکل میں دستیاب ہونا دشوار ہے، خاص طور پر جب ان کی پہیلیوں اور کہہ مکرنیوں میں سے کافی حصے کو اندرونی شواہد کی بنا پر الحاقی تسلیم کرنے کے وجوہ موجود ہیں۔ پھر کبیر کے کلام میں جو خسرو سے تقریباً ۱۰۰ سال بعد گزرے ہیں پنجابی آمیز راجستھانی ہی کے نمونے ملتے ہیں اور زبان نہ اس قدر

صاف ہے نہ نکھری ہوئی۔ گھڑیں کی جگہ پر "گھڑی"، چلا اور سمایا کی جگہ پر "چلیا" یا "چلی آ، اور سمائی آ" ملتا ہے۔ اگر خسرو کی پہیلیوں میں چلا اور سمایا کی جگہ چلیا اور سمائی آ رکھا جائے تو وہ وزن سے گر جاتی ہیں اس لئے ظاہر ہوتا ہے کہ یا تو خسرو نے انہی اسی شکل میں انہی الفاظ کے ساتھ لکھا تھا یا یہ تمام تر الحاقی ہیں اور بعد میں لکھی گئی ہیں۔

یہ ممکن ہے کہ خسرو کے عہد میں بولی جانے والی زبان اور تصنیف وتالیف کی زبان میں کافی فرق رہا ہو ہو سکتا ہے کہ بولی جانے والی زبان کافی منجھ گئی ہو لیکن ابھی تک تصنیف وتالیف پر اس کا پورا عکس نہ پڑا ہو۔ خود خسرو کے کلام میں بھی یہ فرق ملتا ہے۔ ان کی پہیلیاں صاف کھڑی بولی یعنی عام بول چال کی زبان میں لکھی گئی ہیں جس میں کہیں کہیں برج بھاشا کی جھلک نظر آتی ہے۔ اس کے مقابلے میں دوہے اور گیت کی زبان برج بھاشا ہے جو اس دور میں ادبی تصنیف وتالیف کے لئے استعمال ہوتی تھی۔ ادبی زبان کو برج بھاشا سے متاثر دیکھ کر ہی غالباً مولانا آزاد کو یہ خیال ہوا کہ کھڑی بولی (یا اُردو) برج بھاشا سے نکلی ہے، وہ لکھتے ہیں:۔

"اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ ہماری اُردو زبان برج بھاشا سے نکلی ہے اور برج بھاشا خاص ہندوستانی زبان ہے لیکن وہ ایسی زبان نہیں کہ دنیا کے پردے پر ہندوستان کے ساتھ آئی ہو۔" آب حیات ص ۶

حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ کھڑی بولی بھی برج بھاشا کی طرح وسطی ہند کے علاقے کی زبانوں میں سے ایک ہے اور ان دونوں زبانوں کا ماخذ سورسینی اپ بھرنش ہی قرار دی جا سکتی ہے۔ بہر حال کھڑی بولی کے ادبی روپ پانے اور برج بھاشا اور فارسی کے ملاپ کی مثال خسرو کے کلام میں نمایاں طور پر ملتی ہے۔

کھڑی بولی کے عروج اور فارسی سے اس کے گہرے رابطے کے ثبوت کے طور پر ابھی تک محققین امیر خسرو کی خالق باری کو پیش کرتے آئے تھے اس کے بارے میں مختلف حکایتیں

بھی مشہور ہوگئیں کہ یہ پہلے کئی بڑی بڑی جلدوں میں تھی اور اس میں کئی ہزار اشعار تھے اور ایک بھٹیاری کے لڑکے کے لیے لکھی گئی۔ آزاد نے آبِ حیات میں لکھا ہے۔

"امیر خسرو نے کہ جن کی طبیعت اختراع میں اعلیٰ درجہ صنعت و ایجاد کا رکھتی تھی ملکِ سخن میں برج بھاشا کی ترکیب سے ایک طلسم خانہ انشا پردازی کا کھولا۔ خالق باری جس کا اختصار آج تک بچوں کا وظیفہ ہے کئی بڑی بڑی جلدوں میں تھی اس میں فارسی بحروں نے اول اثر کیا اور اسی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس وقت کون کون سے الفاظ مستعمل تھے جو اب متروک ہیں۔" (آبِ حیات ص ۱۷)

اس بیان کے کئی حصے ہیں جہاں تک "برج بھاشا کی ترکیب سے طلسم خانہ کھولنے" کا سوال ہے، اس کے بارے میں مختصراً پہلے لکھا جا چکا ہے، 'خالق باری' کے کئی بڑی بڑی جلدوں میں ہونے کی کوئی شہادت موجود نہیں اور بقول حافظ محمود شیرانی عموماً جو کتابیں بچوں کے لئے لکھی جاتی ہیں وہ مختصر ہوتی ہیں نہ کہ ضخیم جلدوں میں۔ اس کے علاوہ خالق باری کے اپنے نقائص بتاتے ہیں کہ وہ امیر خسرو جیسے صاحبِ کمال شاعر کی تصنیف نہیں۔ مضمون، الفاظ اور وزن میں بے ترتیبی کے علاوہ ہندی الفاظ کا تلفظ بھی کئی جگہ غلط ہے اور فارسی الفاظ کے معنی میں بھی تضاد ہے ایک جگہ خرما کے معنی کھجور کے ہیں اور دوسری جگہ املی کے۔ اس کے علاوہ بحریں بھی ناشگفتہ اور ناہموار ہیں اور فارسی عربی کے مترادفات میں کوئی التزام قائم نہیں رکھا گیا ہے۔

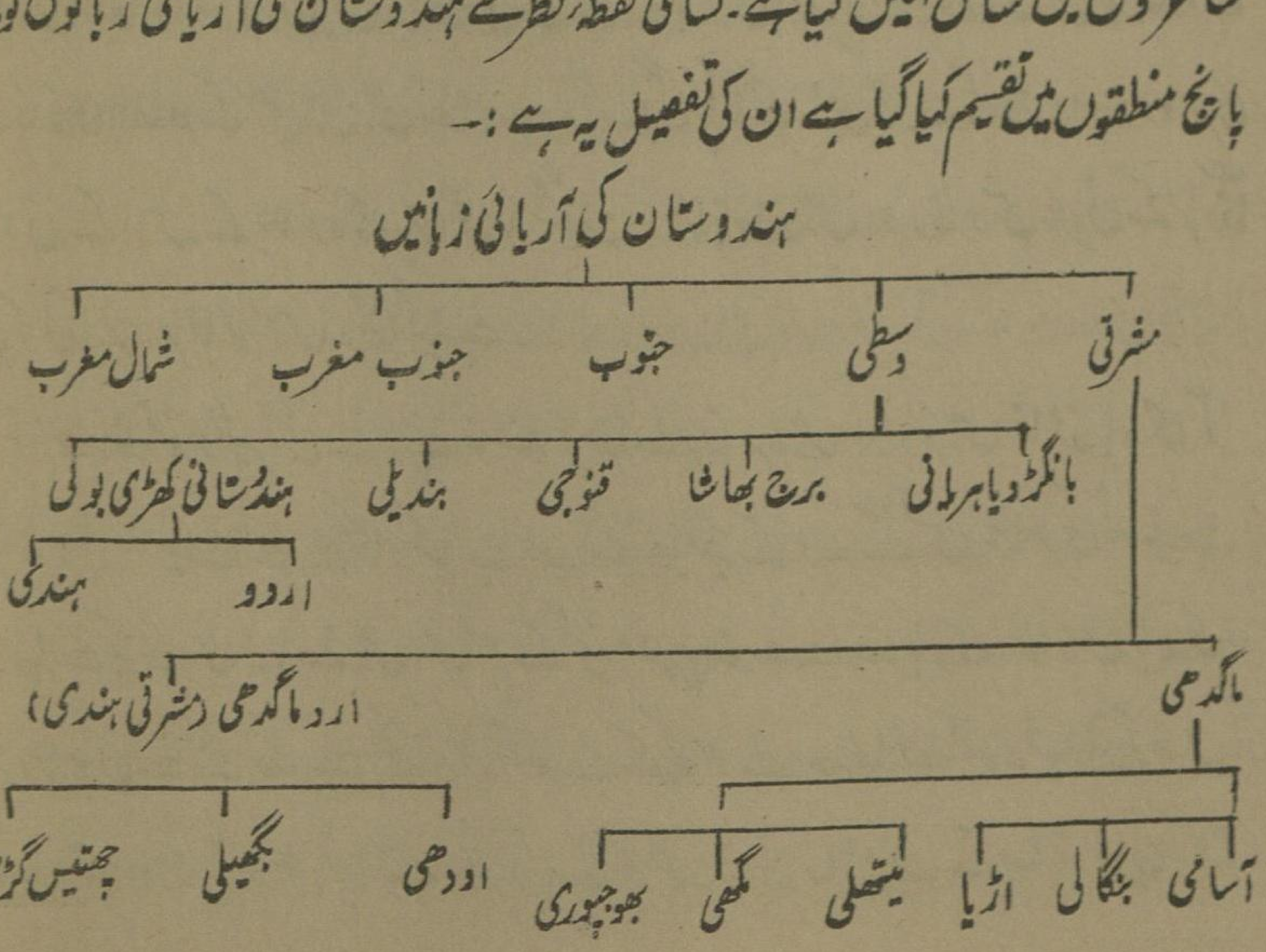
حافظ محمود شیرانی نے اپنے فاضلانہ مقالے 'پنجاب میں اُردو' میں خالق باری کو امیر خسرو کی تصنیف ماننے سے انکار کیا ہے اور اسے عالمگیر کے عہد کے کسی شاعر کی تصنیف قرار دیا ہے کیونکہ اس زمانے میں اس قسم کے کئی منظوم لغات واحد باری، رازق باری، وغیرہ ناموں سے لکھے جا رہے تھے۔ اس تصنیف کے کچھ عرصے بعد حافظ محمود شیرانی کو خالق باری کا ایک مستند اور قدیم نسخہ مل گیا جسے انھوں نے ترتیب اور حاشیوں کے ساتھ شائع کیا ہے

اس نسخے سے ثابت ہوتا ہے کہ خالق باری امیر خسرو کی تصنیف نہیں بلکہ خسرو نام کے ایک اور شاعر کی تصنیف ہے جو ان سے بہت عرصے بعد گذرا ہے۔

خالق باری سے قطع نظر امیر خسرو کے کلام کی زبان سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ کھڑی بولی بھی اب ادبی تصنیف کی توجہ کی مستحق ہوتی جا رہی تھی اور آہستہ آہستہ روزمرہ کی بول چال کا اثر اس دور کے ادب پر بھی نمایاں ہو رہا تھا۔

جس طرح امیر خسرو کے کلام میں مغربی حصے کی بول چال اور گیتوں کی زبان کا نمونہ ملتا ہے اسی طرح ودیاپتی کے کلام میں مشرقی علاقے کی بول چال اور ادب کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔

ودیاپتی نے اپنے علاقے کی عام بول چال کی میتھلی زبان کو ادبی روپ بخشا ان کو بنگالی ادب اپنے حلقے میں شامل کرتا ہے اور مشہور ماہر لسانیات سر جارج گریرسن نے بھی ودیاپتی کو میتھلی کا شاعر قرار دے کر انھیں ماگدھی ادب سے متعلق بتایا ہے اور ہندی شاعروں میں شامل نہیں کیا ہے۔ لسانی نقطۂ نظر سے ہندوستان کی آریائی زبانوں کو جن پانچ منطقوں میں تقسیم کیا گیا ہے ان کی تفصیل یہ ہے:-



اس لسانی تقسیم کے لحاظ سے میتھلی مشرقی بولیوں کے خاندان سے متعلق ہے جس میں مگھی، بھوج پوری وغیرہ شامل ہے اور ہندی یا ہندوستانی، کھڑی بولی وسطی علاقے کی بولیوں سے متعلق ہے جو بانگرو، برج، قنوجی اور بندیلی سے قریب ہے۔ اسی بنا پر جارج گریرسن نے ودیاپتی کو ہندی شاعر تسلیم کرنے کی بجائے اسے میتھلی شاعر بتایا ہے اور بنگالی ادیب اسے مشترک ماگدھی خاندان میں ہونے کی وجہ سے اسے بنگالی کا شاعر کہتے ہیں۔

لیکن ہندی علما اس کی زبان اور اس کے آس پاس کی زبانوں میں کافی الفاظ مشترک ہونے کی بنا پر انھیں ہندی کے مختلف روپ قرار دیتے ہیں اور ودیاپتی کو ہندی شاعر مانتے ہیں۔ بہرحال اگر بیسل دیو راسو کو اپنے لسانی اختلاف کے باوجود ہندی ادب میں شامل کیا جا سکتا ہے تو یقیناً ودیاپتی کا کلام بھی ہندی ادب میں شمار ہو سکتا ہے کیونکہ یہ اپ بھرنش کی اس مشرقی روایت کا جزو ہے جس کی کارفرمائی ہم پچھلے صفحات میں دیکھ چکے ہیں۔

ودیاپتی کا کلام رومان اور ہجر و فراق کے جذبات سے معمور ہے۔ البتہ یہ عشق و محبت کے جذبات رادھا اور کرشن کی داستان کے پردے میں بیان کئے گئے ہیں ان گیتوں کی مٹھاس اور خوبصورتی ان کی شاعرانہ اہمیت کو اور بھی نمایاں کرتی ہے لیکن ودیاپتی کو صرف اس وجہ سے کرشن بھگت نہیں کہا جا سکتا کہ انھوں نے رادھا کرشن کی اُلفت کے زمزمے گائے ہیں ان میں بھگتی کا فلسفہ نہیں عشق و محبت کی رنگینی ہے۔ ودیاپتی سمن۱۴۶۰ میں ترہت میں راجہ شیو سنگھ کے ہمعصر تھے اور وہ ان کی بڑی عزت کرتے تھے۔ ان کا تفصیلی ذکر آگے آئے گا۔

دوسرا باب

بھگتی تحریک

تاریخی اور تہذیبی لحاظ سے بھگتی کے عہد میں ہندوستان کی فضا بدل چکی تھی۔ مسلمانوں کی حکومت کی بنیادیں استوار ہو چکی تھیں اور چھوٹی چھوٹی ہندو ریاستیں اب نہ تو آپس میں لڑنے کا یارا رکھتی تھیں اور نہ مسلمانوں ہی کے خلاف جنگ کرنے کا۔ آزاد حکومتیں ختم ہو چکی تھیں اور ہندوستان مسلمانوں کے زیرنگیں آ چکا تھا۔ ایسی حالت میں بہادری کا تذکرہ اور ہندو راجاؤں کی شمشیر زنی اور جنگی کارناموں کی توصیف بے موقع تھی۔ مسلمانوں کی طاقت استوار ہو جانے کے بعد ہندوستان کی تاریخ میں ایک نیا باب شروع ہوا۔ بت پرستی کے خلاف اسلام کی تعلیمات عام ہوئیں اور کہیں جگہوں پر مسلمانوں نے بت شکنی کی ہمت افزائی بھی کی۔ ایسی حالت میں ہندو عوام کو مذہب کی ہمہ گیری اور اس کی روحانی طاقت پر شبہ ہونے لگا اور عقیدت ڈانواڈول ہونے لگی۔

ظاہر ہے کہ مذہب کی بنیاد اعمال، علم اور عقیدت ہی پر قائم ہے۔ ان تینوں میں سے اگر کسی عنصر کی بھی کمی ہو تو اس دور کی روحانی اور مذہبی فضا پورے طور پر قائم نہیں رہ سکتی۔ مذہبی علم تو صرف کچھ ہی دانشوروں اور عالموں کو ملتا ہے۔ اعمال اور عقیدت ہی مذہب کو رائج رکھتے ہیں، اعمال میں مذہبی رسوم کی ادائیگی بھی شامل ہے اور وہ تمام فرائض بھی جنھیں ضروری قرار دیا گیا ہے۔

یہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ اس دور سے کافی عرصے قبل ہی بجریانی سدھ اور ناتھ پنتھی فقرا مذہبی رسوم اور عبادات کی مخالفت میں آواز بلند کر رہے تھے اور ان کی یہ تحریک کافی مقبول ہو چکی تھی، وہ مذہب کی ظاہری شکل کے قائل نہ تھے، تیرتھ یاترا، اشنان، بت پرستی، مندروں کی زیارت وغیرہ سبھی رسوم کو انھوں نے فروعی اور غیر ضروری قرار دیا تھا۔ صوفیوں کی طرح یہ لوگ بھی ظاہر پرستی کے مخالف تھے اور مذہب کو رسوم وعبادات سے بلند تر سمجھتے تھے، انھوں نے وشنو دھرم کے بنائے ہوئے سارے اصول وضوابط اور رسوم ختم کرنے کا مشورہ دیا کیونکہ ان کے نزدیک انسان کی روح کو صحیح انبساط یا نجات (نروان) مذہبی رسوم اور فرائض کی ظاہری ادائیگی سے حاصل نہیں ہو سکتی بلکہ اپنے باطن کی صفائی اور دل میں معبود حقیقی سے لَو لگانے ہی سے مل سکتی ہے اور اس باطنی صفائی اور لَو لگانے کے مختلف راستے ہو سکتے ہیں اور ہر شخص ان پر چل سکتا ہے۔

ہر شخص کے لئے نجات کے یہ موہوم باطنی راستے کھول کر انھوں نے ذات پات کے خلاف بھی ایک کاری ضرب لگائی۔ مذہب کی ظاہر پرستی پر اس سخت تنقید کا اثر اس عہد میں اسکے سوا اور کیا ہو سکتا تھا کہ لوگ مذہب سے بیزار ہوں اور روحانی طاقت اور مذہبی اعتقاد کے منکر ہو جائیں۔ ایسے زمانے میں جب مادی حالات ہمت شکن تھے اور مذہب ان حالات کو شکست دینے میں ناکام ہوتا دکھائی دے رہا تھا تو یہ کلبیت اور تشکیک اور بھی مضبوط اور عام ہو رہی تھی۔

پنڈت رام چندر شکل اور گوپی ناتھ کوِراج وغیرہ مورخین برابر اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ناتھ پنتھی اور بجریانی سدھوں کا اثر تمام تر عوام کے نچلے طبقوں تک محدود تھا برہمن اور دانشور طبقے اس سے محفوظ تھے، ان میں ویدانت کا اثر عام تھا اور گیتا، اپنشد اور دوسری مذہبی تصانیف کی شرحیں لکھی جاتی اور مطالعہ کی جاتی تھیں لیکن ان لوگوں کے بیان کو اگر صحیح مانا جائے تو اس دور کی عام مایوسی نے عوام اور

دانشوروں کے درمیان بڑی خلیج حائل کردی تھی اور علم اور یقین کا یہ جزیرہ بے یقینی اور تشکیک کے اس دور میں صرف روایت کے آسرے پر قائم تھا۔ یہ اور بات ہے کہ علما اور عوام پر اس دور کا اثر مختلف طریقے پر ہوا۔ اور ان پر اس کے اثر انداز ہونے کی زاویوں میں فرق رہا۔

بہر حال یہ طے ہے کہ جلد ہی وشنو علما کو یہ محسوس ہو گیا کہ اگر اس وقت عوام میں عقیدت اور بھگتی کے ذریعے حوصلہ پیدا نہ کیا گیا تو مادی حالات کی ہمت شکنی انھیں مذہب سے بددل کردے گی۔ بھگتی نے ان حالات کے مقابلے کی دعوت نہیں دی اس نے طاقت سے مخالف قوتوں کو للکارنے کی ہمت نہیں بخشی، ہاں ان حالات اور مصائب کو برداشت کرنے کی طاقت اور حوصلہ ضرور دیا۔ یہ ایک طریقے پر روحانی گریز اور فرار کی تحریک تھی جو حالات کا مقابلہ کرنا نہیں سکھاتی تھی۔ ان کے باوجود زندہ رہنے اور خود کو آسودہ اور مطمئن رکھنے کا گر ضرور بتاتی تھی۔ اس نے مایوسی کی طرف فلسفیانہ رُخ اختیار کیا۔ اور مصیبتوں کو بہت ہلکا کردیا، باطنی آسودگی پر زور دیا اور عقیدت اور اعتقاد کی نئی شمع روشن کی حتی کہ اس کا اثر صرف ہندوؤں تک ہی محدود نہ رہا اور وہ مسلمان بھی جو تصوف اور باطنی فلسفے کے زیر اثر تھے اس سے متاثر ہوئے۔

بھگتی کا فلسفہ یوں تو رامانج چاریہ (سمت ۱۰۷۳) ہی کی تعلیمات سے شروع ہوتا ہے (جن کا ذکر آگے آئے گا) لیکن گجرات کے سوامی مدھو آچاریہ (سمت ۱۲۵۴-۱۳۳۳) اور مشرقی ہند کے جے دیو کے بغیر یہ فلسفہ ہمہ گیر نہ ہو سکتا تھا۔ ۱۵ ویں صدی میں رامانج چاریہ کے چیلوں میں سوامی رامانند ہوئے جنھوں نے وشنو تعلیمات کے احیا کی تحریک نئے سرے سے کھڑی کردی، دوسری طرف بلبھ اچاریہ نے کرشن جی کو عوام کا نجات دہندہ قرار دے کر ان کی تعلیمات اور شخصیت کو نیا روپ بخشا۔ اس طرح وشنوی احیاء کے ساتھ کرشن بھگتی اور رام بھگتی کی دو شاخیں ہندی شاعری میں پیدا ہوئیں جنھوں نے ایشور کی دو صفات 'حق'، اور

انبساطِ کُلی کو ان دو شخصیتوں کے ذریعے ظاہر کیا۔

اس طرح بھگتی تحریک کے بارے میں ہم کچھ بنیادی نتیجوں پر پہنچتے ہیں بھگتی کا مقصد عوام میں روحانیت اور مذہب کے بارے میں اس سوئی ہوئی عقیدت کو جگانا تھا جو اس عہد میں بہت کچھ بے رنگ اور مردہ ہوتی جارہی تھی دوسرے مادی حالات کے مقابلے میں کوئی عملی اور جنگجو فلسفہ ڈھالنے کی بجائے اس کا مقصد ایک روحانی فرار اور داخلی تسکین کا سامان فراہم کرنا تھا۔ تیسرے بھگتی کی تحریک برہمنیت کی ظاہر پرستی، بے روح اصولوں اور خشک فلسفہ کے خلاف مذہب کو زیادہ جذباتی، رنگین اور عوام پسند بنیادوں پر استوار کرنے کی تحریک تھی وہ صرف رام چندر جی اور کرشن جی کو دیوتاؤں کی طرح دور سے پوجتی نہیں بلکہ انھیں اپنی روزمرہ زندگی میں، اپنے افسانوں کے کرداروں اور عظیم انسانوں کی طرح شامل کرلیتی ہے۔

بھگتی تحریک ایک ایسے خدا کا تصور پیش کرتی ہے جو انسانوں سے باوقار دوری اور فاصلہ قائم رکھنے کی بجائے ان ہی میں شامل ہوتا ہے۔ ان سے محبت کرتا ہے اور ان کی زندگی کا ایک جز بن جاتا ہے بھگتی تحریک مذہب میں اقرار باللسان اور رسوم عبادات کی ادائیگی سے زیادہ عقیدت اور عشق خداوندی پر زور دیتی ہے گو اس کی شکلیں مختلف رہیں اس طرح بنیادی طور پر بھگتی تحریک مذہب کو عوام سے قریب لانے کی تحریک ہے اسی لئے اس کی زبان بھی سنسکرت کے بجائے عام بول چال کی زبان ہے۔

بھگتی تحریک کی چار شاخیں قرار دی گئی ہیں:۔

(۱) گیا ناشری سلسلہ

(۲) پریم مارگی یا صوفیوں کا سلسلہ

(۳) رام بھگتی سلسلہ

(۴) کرشن بھگتی سلسلہ

ان کو ہم بنیادی طور پر دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں، ایک وہ لوگ جو معبودِ حقیقی کا تصوّر کسی مادی پیکر کی شکل میں نہیں کرتے اور اسے ایک نورِ مجسّم قرار دیتے ہیں جس کی کوئی شکل و صورت نہیں انھیں ہندی میں نرگن واد کا فلسفہ قرار دیا گیا۔ظاہر ہے کہ اس فلسفہ پر اسلامی تعلیمات، صوفیوں اور بجریانی اور ناتھ پنتھیوں کا اثر کافی اہم ہے۔گیان اشری اور پریم مارگی سلسلے اسی سے تعلق رکھتے ہیں اور کبیر اور جائسی کی تصانیف میں ہمیں اسی تصوّر کی جھلکیاں ملتی ہیں۔

نرگن بھگتی کے پس منظر کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ ویدانت تصوف اور اسلام کے وحدت خداوندی کے تصور کو اچھی طرح سمجھ لیا جائے۔اس کے علاوہ بدھ سدھوں اور ہندو ناتھ پنتھیوں نے جس طرح وحدت الوجود اور تصوف کی ایک خاص روایت کو رواج دیا تھا۔ اس کے اثرات بھی یہاں صاف طور پر ملتے ہیں پھر رامانند کے ویشنوی خیالات حتیٰ کہ اصطلاحات اور علائم بھی موجود ہیں۔یہ تانترک یوگیوں سے بھی بہت کچھ ملتی ہیں۔اس طرح ویدانت، اسلامی اثرات، سدھ اور ناتھ پنتھ اور رامانند کی ویشنوی تعلیمات سے مل کر نرگن واد کا فکری تانا بانا بنتا ہے۔

دوسرا سلسلہ ان لوگوں کا ہے جو معبودِ حقیقی کو کسی نہ کسی مادی پیکر میں دیکھتے ہیں۔اس کی شکلیں اور نام مختلف ہو سکتے ہیں لیکن وہ دراصل اسی جلوۂ ازل کے مختلف روپ ہیں اس فلسفہ کو ہندی ادب میں سگن واد کا نام دیا گیا ہے اور ہندی شعراء میں ایشور کے جو دو روپ عام ہیں انھیں کے لحاظ سے انھیں رام بھگتی اور کرشن بھگتی سے متعلق قرار دیا گیا ہے۔

جہاں تک رام بھگتی اور کرشن بھگتی کی فکری بنیادوں کا سوال ہے انھیں جنوبی ہند میں ویشنوی فلسفے کے احیاء میں تلاش کرنا چاہئے، چودھویں صدی میں شمالی ہند پر پوری طرح چھا جانے سے قبل ویشنوی فلسفہ جنوبی ہند میں مختلف بھگتوں کی مدد سے ترقی کر رہا تھا۔ جن میں خاص طور پر رامانج کا نام قابلِ ذکر ہے۔

شنکراچاریہ نے دنیا کو مایا قرار دے کر انفرادی روح کو کوئی خاص درجہ نہیں دیا تھا رامانج نے عالم ظاہر کو جسم اور ایشور کو روح قرار دیا۔ فرد کو بھی ایک درجہ دیا گیا حالانکہ وہ اپنی تکمیل کے لئے دوسرے مختلف عناصر کی مرہون منت ہے لیکن پھر بھی فرد بھگتی کے ذریعہ حقیقت عظمیٰ سے وصال حاصل کر سکتا ہے۔ رامانج کا موضوع ایشور اور افراد کا روحانی تعلق ہی اور وہ بھگتی کے راستے، اور اس تک پہنچنے کی سارے وسائل کی پوری طرح ضابطہ بندی کرتے ہیں۔

مختلف سادھوؤں کے ذریعہ سے یہ تعلیمات جنوب سے شمالی ہند تک آئیں جنوب میں بھگتی کے زیر اثر اور بھگت پیدا ہو چکے تھے۔ مہاراشٹر میں بھی بھگتی تحریک عام ہو رہی تھی انھی مہاراشٹری بھگتوں کے ذریعہ یہ تعلیمات بنارس تک پہنچیں۔ اسکے علاوہ بنگال کے سرجیا اور باول فرقے بھی بھگتی کے کسی قدر ملتے جلتے مفہوم تک پہنچ رہے تھے اور کشمیر میں بھی بھگتی کے اثرات نمایاں ہو رہے تھے۔

کرشن بھگتی کے سلسلے میں خاص طور پر بنگال میں چیتنیہ کا نام قابل ذکر ہے جنھوں نے کیرتن گائے اور گاؤں گاؤں ان کیرتنوں کو لے کر گھومے، ان کیرتنوں میں کرشن جی سے بے پناہ عقیدت کا جذبہ ہی نہیں تھا بلکہ کرشن جی کو امید اور حوصلہ کا ایک مظہر بنا کر پیش کیا گیا تھا جو مصیبت اور دکھ درد کے عہد میں سہارا بھی دیتے ہیں اور انھیں دور کرنے میں مدد بھی بہم پہنچاتے ہیں چیتنیہ کی تحریک کو کرشن بھگتی کا پیش رو کہا جا سکتا ہے۔

ان چاروں سلسلوں کا تفصیلی جائزہ لینے سے قبل بھگتی تحریک کی ابتدائی تاریخ کا ایک مختصر خاکہ پیش کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے عام طور پر شمالی ہند میں ویشنوی تحریک کے احیا، کا علمبردار سوامی رامانند کو تسلیم کیا جاتا ہے لیکن ان سے قبل بہت سے ایسے لوگوں کا پتہ چلتا ہے جن کی تصانیف میں کم و بیش یہی تعلیمات ملتی ہیں، گرو ارجن دیو سکھوں کے مذہبی رہنما گذرے ہیں، کی ادی گرنتھ میں بھگتی تحریک کی ابتدائی تصانیف کی زبان کے کچھ نمونے ملتے ہیں۔

گرنتھ میں سادنا، نام دیو اور جے دیو کی تصانیف کے حصے نقل کئے گئے ہیں، جے دیو کو سنسکرت کی کتاب "گیتا گووند" کا مصنف قرار دیا جاتا ہے لیکن اس کا کوئی حتمی ثبوت نہیں ملتا۔

سادنا یا سدنا کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ سندھ کے رہنے والے قصائی تھے مگر کچھ عرصے بعد روحانیت کی طرف راغب ہوئے اور اپنا پیشہ ترک کر کے بھگت ہوگئے ان کے کلام کا نمونہ گرنتھ میں محفوظ ہے۔ ان کا زمانہ ۱۵ ویں صدی عیسوی کے لگ بھگ ہے۔

لیکن رامانند سے قبل بھگتی تحریک کے سلسلے میں سب سے اہم نام نامدیو کا ہے، یہ مہاراشٹر کے رہنے والے تھے سمت ۱۳۲۷ میں پیدا ہوئے اور وفات سمت ۱۴۰۷ میں ہوئی ان سے قبل رامانج چاریہ اور مادھو چاریہ کی تعلیمات جنوبی ہند میں پھیل چکی تھیں مگر نام دیو کی تعلیمات کا دائرہ ان کے مقابلہ میں شمالی ہند سے زیادہ قریب آگیا۔

سوامی نامدیو ستارہ ضلع کے درزی تھے بعد کو پنڈھرپور میں وشنو بھگوان (وٹھوبا) کے مندر میں بھگوان کا بھجن کیا کرتے تھے، نام دیو سیدھے سادے ہندو تھے اور مورتی پوجا پر بڑا ایمان رکھتے تھے لیکن وہ کچھ عرصے بعد ناتھ پنتھی فقیر یوگی گیان دیو کے زیر اثر آگئے، گیان دیو گورکھ ناتھ کے پیرو تھے اور ناتھ پنتھی تعلیمات کے لحاظ سے مورتی پوجا، تیرتھ یاترا، ذات پات وغیرہ کو غیر ضروری قرار دیتے تھے جس کا اثر نام دیو پر بھی کافی ہوا۔

سوامی نام دیو اور گیان دیو کے بارے میں مختلف دلچسپ روایتیں مشہور ہیں۔ ایک بار گیان دیو کے ساتھ سوامی نام دیو یاترا کے لئے نکلے، راستے میں نام دیو جی کو برابر وٹھوبا یعنی وشنو بھگوان کی مورتی کا خیال ستاتا تھا اور ہر بار گیان دیو انھیں سمجھاتے تھے کہ ایشور تو ہر جگہ موجود ہے جب تک تم اسے وشنو بھگوان کی مورتی تک محدود سمجھتے رہوگے تمھارا ایمان کامل نہیں ہو سکتا۔ ایک بار گیان دیو جی کی بہن مکتا بائی کے کہنے سے یوگیوں کا امتحان لیا گیا، سب یوگی حلقہ باندھ کر بیٹھے اور گاؤں کے ایک کمہار نے گھڑے پیٹنے کا ڈنڈا لے کر باری باری سے ایک ایک کے سر پر بجانا شروع کیا، اور سب یوگی تو خاموش اور

بے حس بیٹھے رہے مگر جب نام دیو کی باری آئی تو یہ اُٹھ کھڑے ہوئے اور اس سے لڑنے لگے، کمہار نے کہا کہ نام دیو کے سوا باقی سب گھڑے پکّے ہیں۔

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ گیان دیو نے انھیں یوگ کی طرف راغب کرنے کے لئے کیا کیا جتن کئے لیکن نام دیو باقاعدہ ان کے مرید یا چیلے نہیں ہوئے تھے اور طریقت کی طرح یوگ میں بھی بغیر مرشد یا گرو کے خدا تک پہنچنا دشوار ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ایک بار بھگوان وشنو (وٹھوبا) ایک مسلمان فقیر کی شکل میں ان کے سامنے آئے اور یہ پہچان نہ سکے اس کے بعد یہ کھیچر داس نامی ایک ناتھ پنتھی یوگی کے چیلے ہو گئے، خود لکھتے ہیں :۔

(۱۵) من میری سوئی تن میرا دھاگا
کھیچر جی کے چرن پر نامامسنہی لاگا

ان کے کلام کا نمونہ یہ ہے :۔

(۱۶) کسو ہوں پوجوں دوجا نجر نہ آئی
ایک پاتھر کجے بھاؤ دوجے پاتھر دھرئے پاؤ
جو وہ دیو تو ہم بی دیو کہے نام دیو ہم ہری کی سیو

(۱۷) پانڈے تمہری گائتری لودھے کا کھیت کھاتی تھی
لے کاری ٹھینگا ٹنگری لنگت لنگت آتی تھی
پانڈے تمہری مہا دیو دھول بلا چڑھا آوت دیکھا تھا
پانڈے تمہرا رام چند سو بھی آوت دیکھا تھا
راون سیتی سر بر ہوئی گھر کی جوئی جنوائی تھی
ہندو اندھا تُرو کو کانا، دواتے گیانی سیانا

(۱۸) مائی نہ ہوتی باپ نہ ہوتے کرم نہ ہوتا کایا ہم نائیں ہوتے تم نائیں ہوتے کون کہاں تے آیا
چند نہ ہوتا، سور نہ ہوتا پانی پون ملایا شاستر نہ ہوتا، وید نہ ہوتا، کرم کہاں تے آیا

ان اقتباسات سے ظاہر ہے کہ نام دیو کا رجحان طبع ظاہر پرستی اور مذہبی رسوم کے خلاف ہے لیکن وہ پوری طرح نرگن وادی نہیں کہے جا سکتے وہ ایشور کے مختلف پیکر اور روپ بھی مانتے ہیں اور اسی وجہ سے بھگتی اور عقیدت کے لئے اس کا کوئی نہ کوئی پیکر تلاش کرتے ہیں یہ دوئی ان کے کلام میں ہر جگہ نظر آتی ہے جب وہ دیوتاؤں کے گیت گاتے ہیں تو برج بھاشا استعمال کرتے ہیں اور جب نرگن واد کے نغمے سناتے ہیں تو بجریانی یا ناتھ پنتھیوں کی طرح کھڑی بولی یا سدھکڑی بولی۔

اس تضاد کی وجہ پر غور کیا جائے تو ظاہر ہوتا ہے کہ دراصل اسلامی تعلیمات کے بڑھتے ہوئے اثر نے بت پرستی کے خلاف بیداری پیدا کی تھی لیکن قدامت اور روایت کے اثرات بت پرستی سے پوری طرح دامن نہ بچانے دیتے تھے اس لئے جگہ جگہ بت پرستی کا جواز پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی تھی۔ اس اعتدال اور میانہ روی کا نتیجہ یہ تھا کہ ایک طرف نام دیو جیسے بزرگ خدا کو حاضر و ناظر جانتے تھے اور اسے کسی ایک پیکر میں یا ایک جگہ محدود نہ سمجھتے تھے اور دوسری طرف اسی کا جلوہ کسی دیوتا یا کسی مورتی میں دیکھ کر اس کے آگے سر جھکا دیتے تھے۔

سوامی نام دیو کے بعد سوامی رامانند کا نام بڑی اہمیت رکھتا ہے جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ شمالی ہند میں سوامی رامانند درحقیقت ویشنوی مذہب کے احیا کے امام ہیں۔ ان سے قبل بھی ویشنوی مذہب کی تجدید کی کوششیں ہوئی تھیں۔ سوامی رامانند کے عہد کے بارے میں اختلاف ہے لیکن تحقیق سے اب تک جو کچھ ثابت ہو سکا اس کے لحاظ سے ان کا عہد ۱۵ ویں صدی کی آخری چوتھائی اور سولھویں صدی کی تیسری چوتھائی قرار پاتا ہے

سوامی رامانند نے رام بھگتی کو نجات کا واحد راستہ بتایا۔ انھوں نے کہا کہ ایشور کی عبادت اور بھگتی صرف رام چندر جی کے ذریعے ہی حاصل ہو سکتی ہے اور وہی روح کو آواگون کے چکر سے نجات دلا کر نروان کا راستہ دکھا سکتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ

ان سے قبل بھی رام چندر جی کے بھگت گذر چکے تھے لیکن جس طرح راما نند جی نے ایشور کو دور آسمانوں سے اتار کر رام چندر جی کی شکل میں مجسم کر دیا اور ان کی عبادت کو عوام میں مقبول بنایا وہ اس سے قبل اس قدر کامیابی سے نہیں کیا گیا تھا۔ ان سے پانچ نسل پہلے شٹھ کوپاچاریہ جی نے اپنی تصنیف ہنس ترگیتی میں رام چندر جی کو سب کا نجات دہندہ بنایا تھا۔ رامانج کے چیلے کریش سوامی کی تصنیف پنچ سوامی میں رام چندر جی سے خاص بھگتی دکھائی گئی ہے۔

جہاں تک وشنوی مذہب کے احیاء کا سوال ہے راما نند جی کافی اہم سلسلے سے تعلق رکھتے تھے یوں تو اس کی ابتدا شری شنکراچاریہ سے ہوتی ہے جنھوں نے ایشور کی مختلف پیکروں میں پرستش کرنے پر زور دیا تھا اور بت پرستی کی مدافعت کی تھی لیکن سمت ۱۰۳۳ء میں رامانج چاریہ نے اس احیائی تحریک میں استواری پیدا کی۔ رامانج چاریہ نے وشنو یا نرائن کی پوجا پر زور دیا اور یہ کہا کہ ساری دنیا خدا کا ایک جلوہ ہے اور اسی میں جا کر مل جائے گی۔ رامانج چاریہ کے سلسلہ میں وشنو کشتری نام کا ایک سلسلہ اور چلا جس کے رہنما راگھوانند تھے یہ جب معمر ہو گئے تو ایسے چیلے کی تلاش میں بہت سرگرداں رہتے تھے جو ان کے بعد اس سلسلہ کو زندہ رکھ سکے اسی زمانے میں بنارس میں راما نند جی ان کے چیلے ہوئے اور انھوں نے راما نند جی کو اپنا جانشیں قرار دیا۔

راما نند جی کی تعلیمات زیادہ تر ہندو دھرم کے قدیمی روایات پر مبنی ہیں لیکن انھوں نے ذات پات کی مخالفت کی ہے یہ مخالفت اس دور میں بہت کچھ ضروری ہو گئی تھی کیونکہ ناتھ پنتھی اور سدھوں کی تعلیمات بہت مقبول ہو چکی تھیں اور ان کی رو سے ہر شخص نروان اور عرفان حاصل کر سکتا ہے۔ اس فلسفے کی مقبولیت کا مقابلہ کرنے کے لئے ضروری تھا کہ جہاں تک ذات پات کا سوال ہے عوام میں کسی قسم کی تفریق نہ کی جائے۔ تمام وشنوی علماء بار بار اس بات پر زور دیتے ہیں کہ راما نند جی نے ذات پات کی جو مخالفت کی اس کی

بنا ناتھ پنتھی اثر نہیں بلکہ وشنوی تعلیمات اور ویدک تصانیف ہیں لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ناتھ پنتھی تصانیف پر مبنی نہ ہونے کے باوجود رامانند جی کا فلسفہ ان اثرات سے بالکل علیحدہ قرار نہیں دیا جا سکتا۔ رامانند جی کے چیلوں میں یہ لوگ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ کبیر داس، رائے داس، سین نائی اور گانگروں گڑھ کے راجہ پیپا۔ ان کی تصانیف میں صرف دو سنسکرت کتابیں ملتی ہیں جن کے نام ویشنو متابج بھاسکر اور شری رام چرن پدّتی ہیں۔ ان کی وفات کے بعد سلسلہ میں جو جھگڑے اور تنازعے شروع ہوئے ان کی وجہ سے کئی رسائل لکھ کر ان کے نام سے منسوب ہوئے کیونکہ کچھ لوگ رامانند جی کو رامانج چاریہ کے سلسلہ سے بالکل علیحدہ اور آزاد ثابت کرنا چاہتے ہیں۔ رامانند جی وقتاً فوقتاً ہندی پد تصنیف کر کے گایا کرتے تھے لیکن ایسے دو تین پد ہی محفوظ ہیں۔ ان کی زبان کا نمونہ یہ ہے:-

(۱۹) آرتی کیجے ہنومان للا کی — دشت دلن رگھوناتھ کلا کی

جا کے بل بھرتے ماہی کانپے — روگ سوگ جا کی سما نہ چانپے

انجنی سُت مہابل دائک — سادھو سنت پر سدا سہایک

بائیں بھجا سب اسر سہاری — داہن بھجا سب سنت ابھاری

بھگتی تحریک کا پس منظر بلبھ چاریہ جی کے بیان کے بغیر نامکمل رہے گا جس طرح رامانند جی نے ایشور کو خاص طور پر رام چندر جی کی شکل میں تسلیم کیا اسی طرح بلبھ چاریہ جی نے شری کرشن جی کو ایشور کا اصل روپ قرار دیا۔ شنکرا چاریہ نے ایشور کا اصل روپ بغیر کسی پیکر کے بتایا ہے اس کے مقابلے میں بلبھ اچاریہ نے گویا ایشور کا اصل روپ تو سگن یا کرشن جی کی شکل قرار دیا اور نرگن کو ضمنی۔ ان کے نزدیک شری کرشن ہی سب کے نجات دہندہ ہیں اور وہ ویاپی بیکنٹھ میں جو کہ وشنو کی جنت سے اوپر ہے اپنے بھگتوں کے لئے طرح طرح سے جلوہ نمائی کرتے رہتے ہیں۔ ان کے نزدیک عقیدت اور پوجا سے زیادہ اہمیت محبت کی ہے اور ایشور سے یہ محبت صرف اس صورت میں ممکن ہے، جب اسے سری کرشن کی شکل

میں انسانی روپ میں سامنے لایا جائے۔

یہ سمت ۱۵۳۵ میں پیدا ہوئے اور ۵۲ سال کی عمر میں وفات پائی، وہ ویدانت کے بڑے عالم تھے اور اپنے فلسفے کو رواج دینے کے لئے انھوں نے ہندوستان کے کئی حصوں میں دورے کیے۔ ان کی قابل ذکر تصانیف یہ ہیں اپور میمانسا بھاشیہ۔ اتر میمانسا یا برہم سوتر بھاشیہ۔ شریمد بھگوت کی ٹیکا۔ تتو دیپ نبندھ اور ۱۶ چھوٹے رسائل۔

بلبھ چاریہ نے عشق ہی کو حاصل زندگی قرار دیا ان کے نزدیک ست، چت اور آنند، صداقت، جذبہ اور انبساط ہی زندگی کے بنیادی اصول ہیں۔ جن کے بغیر نروان حاصل نہیں ہوتا اور ان کے حصول کا طریقہ محبت ہے اسی لئے انھوں نے سری کرشن کا جو کردار بنایا اسے عشق اور رومان کی داستانوں سے اس طرح سجایا کہ اس کے تمام دوسرے پہلو نظر سے اوجھل ہو گئے۔ بلبھ چاریہ اور ان کے پیرو شعراء کے کرشن بھگوت گیتا کے عالم اور ماہر فن جنگ جو نہیں بلکہ عشق و محبت میں مست دیو داسیوں کی محبت میں سرشار کرشن ہیں۔

اس سے ایک فائدہ یہ ہوا کہ سگن واد عام ہوا اور مورتی پوجا کے خلاف جو رجحان نرگن وادیوں اور صوفیوں کے زیر اثر پھیل رہا تھا۔ اس کا اثر ختم ہو کر کرشن جی کے رومانوی افسانے لوگوں کے ذہن پر چھا گئے مگر اس کی وجہ سے خود کرشن بھگتوں کا سارا کلام محض عاشقانہ ہو کر رہ گیا اور اس میں بلندی، عظمت اور ہمہ گیری کی بجائے یک رخی کیفیت پیدا ہو گئی۔

اس سلسلے میں ایک بات اور قابل ذکر ہے اور وہ یہ ہے کہ کرشن بھگتوں نے خاص طور پر صوفیوں سے اثر قبول کیا۔ عشق و محبت کا جو تصور انھوں نے اختیار کیا وہ تمام تر تصوف کے زیر اثر تھا۔ خود کو تصور خیالی کے سپرد کر دینا، میرا بائی کی طرح صرف کرشن جی سے متعلق کر دینا۔ وصل و ہجر کے جو تصورات کرشن بھگتوں میں ملتے ہیں وہ صوفیوں کے اثر

کا نتیجہ ہیں سلیھ جارسیہ کی تبلیغ کے اثر سے دیوداسیاں بھی ان کے گروہ میں شامل ہو گئی تھیں جن میں سے کچھ بڑی عالم اور فاضل گذری ہیں۔ دکھن میں ایک ایسی ہی دیوداسی اندل نے ایک کتاب لکھی جس میں ایک جگہ لکھا ہے :-

"اب میں پورے جوبن پر ہوں اور سوامی کرشن کے سوا اور کسی کو اپنا پتی تسلیم نہیں کر سکتی"

یہی روایت آگے چل کر ہمیں میرا بائی کے ہاں ملتی ہے۔ ان الفاظ میں صوفیوں کا اثر صاف ظاہر ہے۔

تیسرا باب

نرگُن وَادُ

نرگن واد کا سلسلہ کبیر سے شروع ہوتا ہے۔ یہ سمت ۱۴۵۶ میں پیدا ہوئے، ان کی پیدائش کے بارے میں کئی دلچسپ روایتیں مشہور ہیں، ایک بار سوامی رامانند نے کاشی میں ایک بھگت برہمن کی بیوہ کو بھول کر یہ دعا دی تھی کہ اس کے لڑکا پیدا ہوگا اور اس کے ہاں کبیرؔ داس پیدا ہوئے، اس نے بچہ کو لہرتارا کے تالاب کے پاس چھوڑ دیا جہاں سے نیرؔو نامی ایک مسلمان جولاہہ اسے اپنے گھر اُٹھا لایا اور اُن کی پرورش کرتا رہا، کہا جاتا ہے کہ ان کا بچپن مگہر میں گذرا اور بچپن ہی سے ان کا رجحان دینی باتوں کی طرف تھا اس کے بعد کاشی جاکر وہ سوامی رامانند کے چیلے ہوگئے تھے۔ ان کے چیلے ہونے کا قصہ بھی دلچسپ ہے۔

سوامی رامانند بڑی مشکل سے کسی کو اپنا چیلا بناتے تھے کبیر سے بھی وہ انکار کر چکے تھے۔ یہ ایک رات پنج گنگا گھاٹ کی سیڑھیوں پر جاکر لیٹ رہے جہاں سے ہر صبح کو سوامی رامانند اشنان کے لئے اترا کرتے تھے۔ ابھی کچھ رات باقی تھی کہ سوامی رامانند اترے اور ان کا پیر کبیر پر پڑ گیا۔ ان کے منھ سے نکلا "رام رام کہہ" اسی کو کبیرؔ نے اپنا وظیفہ قرار دیا اور سوامی رامانند کو اپنا گرو کہنے لگے۔ کبیرؔ کے پیرؤوں میں مسلمان بھی شامل ہیں اور ان کے مسلمان معتقدین کے نزدیک کبیر ایک صوفی بزرگ شیخ تقی کے مرید تھے، ان بزرگ کا تذکرہ

کبیر نے جگہ جگہ بڑے ادب سے کیا ہے۔

(۲۰) گھٹ گھٹ ہے اوی نامی سنہو تقی تم شیخ

(۲۱) مانک پور ہی کبیر بسیری مدہتی سُنی شیخ تقی کیری

اوجی سُنی جون پور تھانا جھونسی سنی پیرن کے ناما

یہ طے ہے کہ کبیر شیخ تقی سے کافی قریب رہے ہیں اور دوسرے مسلمان فقرا اور صوفیا ر سے بھی برابر ملتے رہے ہیں اور ان کا اثر قبول کرتے رہے ہیں۔

عام طور پر یہ تسلیم کیا جاتا ہے کہ کبیر نے رام رام کا وظیفہ راما نند جی ہی سے حاصل کیا اور ان ہی کی شاگردی اختیار کی لیکن اس کے بعد یہ بھی ماننا پڑے گا کہ ان کے نزدیک رام کا تصوّر راما نند جی سے مختلف تھا۔ راما نند جی نے خدا کو رام چندر جی کے پیکر میں مجسم کیا تھا اور رام چندر جی کی پوری روایتی داستان کو ایک نئے رنگ سے اجاگر کیا تھا۔ اس کے مقابلے میں کبیر کے نزدیک رام بھی دوسرے ناموں کی طرح جلوۂ حقیقی کا ایک نام ہے اور یہ جلوۂ حقیقی گو مختلف نام رکھتا ہے لیکن کسی پیکر میں مجسم نہیں ہوتا اس لئے کبیر کے ہاں رام سے مراد رام چندر جی کے نہیں بلکہ وہ ایک نور بے نام ہے جس کو انھوں نے کہیں اللہ کہا ہے کہیں رحمان کہیں رحیم کہیں ہری اور کہیں گووند۔ کبیر وحدت کے قائل ہیں اور پیکر اور تجسیم سے آزاد خدا کا تصور رکھتے ہیں۔

یہ بھی قابل توجہ ہے کہ ان کا یہ تصوّر اسلام اور ہندو مذہب دونوں سے جداگانہ ہے۔ ہندو مذہب کی بہت سی تعلیمات پر انھیں اعتقاد نہیں آواگون یا تناسخ کے وہ سخت مخالف ہیں۔ ذات پات کو بے کار سمجھتے ہیں، تیرتھ یاترا، اشنان اور مورتی پوجا، کو مذہب کے اجزا تسلیم نہیں کرتے۔ دوسری طرف اسلامی رسوم کو بھی صوفیوں کی طرح لغو جانتے ہیں۔ نماز، روزہ، حج، قربانی اور زکوٰۃ ان کے نزدیک ایمان کے اجزا نہیں بلکہ خدا تک پہنچنے کا ذریعہ محض عرفانِ نفس ہے۔ وہ شروع ہی سے دونوں روایات کی مخالفت

کرتے چلے آئے، ہندو ان سے اس لئے خفا تھے کہ وہ برہمن نہ ہو کر بھی جنیو (زنار) باندھتے تھے اور مذہبی رسوم کی مخالفت کرتے تھے، مسلمان ان سے اس لئے ناراض تھے کہ وہ اللہ کو ہندو دیوتاؤں کے نام سے پکارتے تھے اسی لئے یہ روایت مشہور رہے کہ سکندر لودی نے انھیں بنارس سے جلا وطن کر دیا تھا، کچھ کہتے ہیں کہ انھیں زنجیر میں باندھ کر جمنا میں پھنکوا دیا گیا تھا۔

کبیر کی تعلیمات میں تصوف، ناتھ پنتھیوں اور ویدک اصولوں کا اثر صاف جھلکتا ہے در اصل کبیر اس عظیم تہذیبی اختلاط کے سنگم کی حیثیت رکھتے ہیں جو مسلمانوں کے ہندوستان میں آنے کے بعد شروع ہوا تھا۔ کبیر کی بانی اس نئی تہذیب اور وسیع تر مشرب کا اشاریہ ہے جس کا مقصد فروعات کو چھوڑ کر مذہبوں کی وحدت تک پہنچنے کی کوشش کرنا تھا۔ کبیر پڑھے لکھے نہ تھے مگر ان کے کلام میں ویدانت کی اصطلاحیں مایا، برہما، جیو، چھ روپی، آٹھ مستھن وغیرہ نظر آتی ہیں اور انہی کے ساتھ صوفیوں کی اصطلاحیں اور جذبات برابر جھلکتے ہیں، ویشنوی اہمسا اور ہٹ یوگیوں یعنی ناتھ پنتھی اور بجریانی تعلیمات کا اثر بھی ظاہر ہوتا ہے۔ کچھ نمونے دیکھئے:۔

(۲۲) پنڈت منتھیا کر ہو وچارا — نا وہ سرشٹی نہ سرجنہارا
جوتی کال ناہیں اہن انہواں — بچن نہ آہی سریرا
تھول اتھول پونی ناہیں پاوک — روی سسی دھرنی نہ نیرا

(۲۳) یا۔ تتو مسی ان کے اپدیشا — ای اپنی شد کہیں سندیا
جاگ بلک اور جنک سنواد — دتا ترے رس سوادا

(۲۴) یا۔ دن بھر روزہ رہت ہیں رتی ہنت ہیں گائے
یہ تو خون وہ بندگی، کیسے خوشی خدائے

(۲۵) یا۔ سور سما نا چند میں دھوں کیا گھر ایک — من کی چنتا تب بھیا کچھ پورب لا لیکھ

اکاسے کھی اوندھا کنواں پاتالے پنہاری تا کا پانی کی ہنسا پیوے برلا آدی وچار

کبیر کی وفات سمت ۱۵۷۵ میں مگھر میں ہوئی ان کے دفن کرنے یا جلانے کے بارے میں ہندو مسلمانوں کا تنازعہ کس طرح طے ہوا اس کی روایت بہت مشہور رہے۔ آخر میں ان کے پھولوں کو تقسیم کرکے ان کی تجہیز و تکفین کر دی گئی تھی۔ اور آدھے پھول جلا دئے گئے تھے۔ ان کی سمادھی آج تک مگھر ضلع بستی میں موجود ہے۔

کبیر کی بانی کا مجموعہ بیجک کے نام سے چھپا ہے جس کے تین حصے ہیں، رمینی، سبد اور ساکھی۔ رمینی اور سبد کی زبان برج بھاشا ہے اور کہیں کہیں پوربی ہندی اور اودھی بھی استعمال کی گئی ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ گیتوں کے لئے عام طور پر برج بھاشا ہی کا استعمال کیا جاتا تھا حالانکہ عام بول چال اور دوہوں کی زبان سدھکڑی یا راجستھانی اور پنجابی ملی ہوئی کھڑی بولی ہے خود کہتے ہیں۔

میری بولی پوربی تاہی نہ چھینے کوئے میری بولی سو لکھے جو پورب کا ہوئے

لیکن ان کی زبان دوسرے شعراء کی پوربی سے بالکل الگ ہے۔ ان کے کلام میں سادگی اور شیرینی ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اثر، جدت اور زور بھی پایا جاتا ہے، وہ اعلیٰ سے اعلیٰ مضامین کو اپنی روزمرہ کی سادہ زبان میں معمولی تمثیلوں اور تشبیہوں کے ذریعہ اس خوبی اور صفائی سے بیان کر جاتے ہیں کہ دل پر چوٹ لگتی ہے۔ ان کے کلام میں بلا تکلف عربی فارسی الفاظ بھی استعمال ہوئے ہیں یہ ضرور ہے کہ ان کا کلام کہیں سپاٹ اور کہیں ناہموار ہو گیا ہے اور ان کے اشعار میں شعریت کم اور سادہ تصوف کی چاشنی زیادہ ہے۔

کبیر کئی لحاظ سے ہندی ادب کی تاریخ میں اہمیت رکھتے ہیں، ایک تو ادبی نقطۂ نگاہ سے انھوں نے کھڑی بولی کے سادہ استعمال کو ایک ایسی مٹھاس بخشی کہ اس میں تصنیف و تالیف کا سلسلہ شروع ہوا، ان کی بانی سادگی اور مٹھاس کے لحاظ سے اپنی نظیر آپ ہے اس کے علاوہ وہ بھگتی کی نرگن شاخ کے سب سے عظیم اور مقبول علمبردار ہیں۔ پھر فلسفے کے لحاظ

ہے۔ کبیر اس دور کے تمدنی اختلاط کا مکمل ترین نمونہ پیش کرتے ہیں۔ ایک طرف ان میں ہٹ یوگی اثرات منعکس ہوتے ہیں تو دوسری طرف صوفیوں سے انھوں نے بہت کچھ سیکھا ہے اور اسی طرح ویشنوی مذہب اور ویدک تعلیمات سے بھی ان کا تعلق بڑا گہرا ہے، وہ اپنے فلسفے میں وہ سب کچھ سمو لیتے ہیں جو اس دور کی روحانی تعلیمات کا سرمایہ تھا۔ ان کے کلام کا نمونہ یہ ہے :-

(۲۶) ہوں بلی کب دیکھوں گی تو ہے
اہنس آتر درسن کارنی ایسو دیاپی موہے
نین ہمارے تمھکوں جہیں، رتی نہ مانے ہاری
برہ اگنی تن ادھک جراوے۔ ایسو لیہو بچاری
سنہو ہماری دادگوسائیں، اب جان کروا دھیر
تم دھیرج، میں آتر سوامی، کانچے بھانڈے نیر
بہت دنن کے بچھرے مادھو نا ہیں باندھیے دھیر
دیہہ چھتان تم ملہو پاکری ارتی ونت کبیر

(۲۷) سائیں کے سنگ ساسر آئی
سنگ نہ سوتا، سواد نہ ماناگا جیون سپنے کی نائیں
جنا چاری ملی لگن سدھایو جنا پانچ ملی ماڑو چھایو
بھیو دواہ چلی بنو دولہا، باٹ جاتی سمدھی سمجھائی

کبیر کے بعد راما نند جی کے ایک اور چیلے رے داس یا روی داس کا کلام اہمیت رکھتا ہے، یہ قوم کے چمار تھے اور اپنے کلام میں کئی جگہ انھوں نے اپنی حیات کا بیان بھی کیا ہے۔ یہ داس کاشی کے رہنے والے تھے اور سوامی جی کے پرانے چیلے تھے۔ ان کی تعلیمات میں بھی کبیر کی طرح نرگن واد اور وحدت کی یہی تعلیم ملتی ہے۔ ان کی کوئی تصنیف نہیں ملتی، ہاں ان کی بانی کے

کچھ نمونے اِدھر اُدھر بکھرے ہوئے ہیں جن میں کچھ آدی گرنتھ میں محفوظ ہیں۔ ان کا اثر مغربی حصوں میں زیادہ ملتا ہے کلام کا نمونہ یہ ہے:۔

(۲۸) مادھو کیا کہیئے پر بھو ایسا جیسا مانیئے ہووے نہ تیسا

نرپتی ایک سنگھاسن سوئیا سپنے بھیا بھکاری

اچھت راج بچھرت، دکھ پائیا سوگت بھئی ہماری

دھرم داس باندھو گڈھ کے رہنے والے تھے، قوم کے بنئے تھے اور پہلے بڑے کٹر اور رسم پرست مذہبی آدمی تھے مگر متھرا سے لوٹتے ہوئے کبیر سے مباحثہ ہوا اور کبیر سے اس قدر متاثر ہوئے کہ ان کے خاص چیلوں میں گنے جانے لگے۔ اپنی ساری دولت غریبوں میں تقسیم کردی تھی۔ ان کے منظومات کی تعداد کم ہے مگر زبان زیادہ صاف ہوگئی ہے اور جذبات میں زیادہ شعریت آگئی ہے۔ پوربی بولی بھی استعمال کرتے ہیں، کلام کا نمونہ یہ ہے:۔

(۲۹) جھری لاگے مہلیا گگن گھہرائے

کھن گرجے کھن بجلی چمکے لہر اُٹھے سوبھا برن نہ جائے

ست محل سے امرت برسے، پریم انند ہوئے سادھو نہائے

کھلی کو رِیا مٹی اندھیریا دھنی ست گرو جن دیا لکھائے

دھرم داس بنویں کا کری جوری ست گرو چرن میں رہت سمائے

گرو نانک (وفات سمہ ۱۵۹۶) کو بھی نرگن واد کے انھی مبلغوں میں شامل کیا جاسکتا ہے یہ سمہ ۱۵۲۶ میں تلونڈی (ضلع لاہور) میں پیدا ہوئے۔ باپ کا نام کا لو چند کھتری تھا بچپن ہی سے میلان طبع ترک دنیا کی طرف تھا جسے روکنے کے لئے والدین نے جلد ہی ان کی شادی گورداسپور کے مول چند کھتری کی لڑکی سُلکشنی سے کردی لیکن ان کا یہ رجحان کم نہ ہوا اور آخر کار گھر بار چھوڑ کر چلے گئے، کہا جاتا ہے کہ اسی میں ان کی ملاقات کبیر سے ہوئی تھی بہرحال یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ کبیر کے بعد ہندو مسلمان تفرقے کو مٹانے اور ایک مشترک تہذیبی اور مذہبی

سرمایے کو فراہم کرنے میں گرو نانک کا بڑا ہاتھ تھا۔

پنجاب مسلمانوں کا مرکز بن گیا تھا اور اسلام کی تعلیمات کا اثر کافی پھیل چکا تھا۔ وہ بھی کبیر کی طرح زیادہ پڑھے لکھے نہ تھے اور ان کی تعلیمات میں بھی مذہبی ظاہر پرستی اور رسوم و عبادات کے برخلاف مذہب کی اصل روح پر زور دیا گیا ہے جو انسانوں کو مختلف گروہوں میں تقسیم کرنے کی بجائے انھیں آپس میں ملاتی ہے اور ایک کر دیتی ہے۔ بنیادی طور پر نانک کا پیغام بھی انسانوں کو ایک برادری سمجھنے کا پیغام ہے اور اس کے لئے وہ روحانی ہم آہنگی کے علمبردار ہیں جو ایک خدا کی پرستش اور محبت سے حاصل ہو سکتی ہے۔ اس کے نام اور روپ مختلف ہو سکتے ہیں مگر اس کا جلوہ ایک ہے اور پیکر کوئی نہیں۔ گرو نانک کی تعلیمات آدی گرنتھ یا گرنتھ صاحب میں ہیں جو سکھوں کی مذہبی کتاب ہے

گرو نانک کی زبان بہت کچھ پنجابی ہے، کچھ بھجن تو بالکل پنجابی میں ہیں کچھ برج بھاشا میں ہیں جو اس دور کی نظم کی عام زبان تھی اس پر بھی پنجابی کا بہت اثر ہے۔ چلیا، رہیا وغیرہ الفاظ وہ بے تکلف استعمال کرتے ہیں۔ جذبات کے لحاظ سے یہ بھجن بڑے سیدھے سادے اور صاف ہیں اور انداز بیان میں بھی اس قدر گھلاوٹ اور شیرینی ہے کہ فوراً متاثر کرتی ہے نمونۂ کلام یہ ہے:۔

(۳۰) اس دم دا میں نوں کی بھروسہ   آیا آیا نہ آیا نہ آیا

یہ سنسار رین دا سپنا   کہیں دکھا کہیں نہیں دکھایا

سوچ بچار کرے مت من میں   جس نے ڈھونڈھا اُس نے پایا

نانک بھگتن دے پد پرسے   نس دن رام چرن چت لایا

دادو دیال (سمت ۱۶۰۱ - ۱۶۶۰) احمد آباد میں پیدا ہوئے۔ ان پر کبیر کی تعلیمات کا اثر تھا لیکن انھیں کبیر کا چیلا قرار نہیں دیا جا سکتا۔ انھوں نے اپنا ایک الگ حلقہ قائم کیا تھا جو دادو پنتھی کے نام سے مشہور تھا اور ابھی تک جے پور کے قریب دادو پنتھی پائے جاتے

ہیں ان کا انتقال جے پور سے ۲۰ میل کے فاصلہ پر نرانا مقام پر ہوا ہے، بھرانے کی پہاڑی ان کا مقام وفات تسلیم کی جاتی ہے اور یہ جگہ ابھی تک دادو پنتھیوں کا مرکز بنی ہوئی ہے۔ دادو پنتھی بھی غیر مجسم خدا کے قائل ہیں اور بت پرستی اور دوسری ظاہری رسوم عبادت کو تسلیم نہیں کرتے۔ بنیادی طور پر ان کا فلسفہ بھی وحدت کا فلسفہ ہے۔

دادو دیال کے اشعار بھی کبیر کی ساکھیوں سے مماثل ہیں دوہے اور گانے کے پد ملتے ہیں، زبان البتہ ملی جلی مغربی ہندی ہے جس میں راجستھانی کا میل پایا جاتا ہے کبیر کی طرح انھوں نے پوربی ہندی استعمال نہیں کی ہے۔ اس لیے عربی فارسی الفاظ ان کے کلام میں کافی تعداد میں ملتے ہیں، انھوں نے گجراتی راجستھانی اور پنجابی میں بھی کچھ پد کہے ہیں۔ نمونۂ کلام یہ ہے:-

(۳۱) بھائی رے ایسا پنتھ ہمارا

دوے پکھ رہت پنتھ گہہ پورا ابھرن ایک ادھارا

باد بواد کاہو سوں ناہیں میں ہوں جگ تھیں نیارا

سمدرشٹی سوں بھائی سہج میں آپاہیں آپ بچارا

میں تیں میرا یہ متی ناہیں نربیری نروکارا

کام کلپنا کدے نہ کیجے پورن برہما پیارا

ایہی پاتھی پہنچی پار گاہی دادو سوتب سہج سنبھارا

سندر داس (سمت ۱۷۴۶-۱۶۵۳) جے پور کے قریب گھیوسا میں پیدا ہوئے۔ ۶ سال کی عمر میں دادو دیال کے ساتھ رہنے لگے تھے اور ان کی تعلیمات کی ترویج واشاعت میں حصہ لینے لگے تھے، دادو دیال کے انتقال کے کچھ عرصے بعد سندر داس کاشی چلے آئے اور یہاں ۳۰ سال کی عمر تک سنسکرت کا علم حاصل کیا۔ یہ نرگن وادی شعراء میں سب سے زیادہ پڑھے لکھے مانے جاتے ہیں۔ اشعار میں بھی فن اور عروض کا بہت خیال

رکھتے ہیں اور نا ہمواری پیدا نہیں ہونے دیتے، عمر بھر برہمچاری رہے اور سنسکرت کے مطالعہ میں زندگی بھر لگے رہے۔

سندر داس کی شاعری پر اس مطالعہ کے اثرات نمایاں طور پر نظر آتے ہیں۔ سندر داس نے دوسرے فقرا کی طرح بھگتی اور وحدت کے گیت اور بھجن لکھے ہیں لیکن ان کے ساتھ ہی ساتھ دوسرے مضامین پر بھی طبع آزمائی کی ہے۔ ان کے کئی چھوٹے موٹے رسائل ہیں لیکن "سندر اولی" ہی سب سے زیادہ مشہور ہے جس میں کبت سوویے اور دوہے ملتے ہیں انھوں نے دوہے اور گانے کے پد ہی نہیں لکھے بلکہ اپنی تصانیف کو ایک ادبی روپ دیا اور کبت اور سوویے بھی لکھے۔ اسکے علاوہ ملک کے مختلف علاقوں پر بھی انکی نظمیں موجود ہیں گجرات کے بارے میں لکھتے ہیں:۔

(۳۲) آبھڑا چھیت اتیت سوں ہوت بلا را دکو کرچاٹ ہانڈی

دو ہر علاقے کے رسم و رواج بھی بیان کرتے ہیں کلام کا نمونہ یہ ہے :۔

(۳۳) سُنت نگارے چوٹ بگسے کمسل مکھ — ادھک اچھاہ پھلیو بات ہے نہ تن میں

پھیری جب سانگ تب کو اوناہیں دھیر دھیر — کائر کمپا نماں ہوت دیکھی من میں

کودی کو پتنگ جیسے برت پاوک ماہی — ایسے ٹوٹ پڑے بہو ساونت کے گن میں

مار گھمسان کری سندر جھارے شیام — سوئی سور بیر روپی رے جائے رن میں

سندر داس کی شاعری میں ادبیت بھی ملتی ہے اور فن کے اصولوں کا لحاظ بھی رکھا جاتا ہے اسی وجہ سے موضوع اور فکر کے لحاظ سے سندر داس نرگن وادی شعراء سے ہم آہنگ ہوتے ہوئے اپنی انفرادیت برقرار رکھتے ہیں اور ان کی شاعری اس سلسلے میں الگ معلوم ہوتی ہے۔

ملوک داس سمت ۱۶۳۱ میں کڑہ ضلع الہ آباد میں سندر داس کھتری کے گھر پیدا ہوئے یہ اورنگ زیب کے زمانے میں گذرے ہیں اور

اجگر کرے نہ چاکری پنچھی کرے نہ کام

کا مشہور دوہہ انھیں کی تصنیف کہا جاتا ہے وہ بڑے پایے کے فقیروں میں شمار کیے جاتے تھے اور ان کی کرامات کی بہت روایات مشہور ہیں، ایک بار انھوں نے شاہی جہاز کو پانی کے اوپر اُٹھا کر ڈوبنے سے بچا لیا تھا اور روپیہ کا توڑا دریائے گنگا میں تیرا کر کڑے سے الہ آباد بھجوایا تھا۔ ان کی دو تصانیف مشہور ہیں، رتن کھان اور گیان بودھ۔ ان کی تعلیمات ہندو اور مسلمان دونوں کے لئے ہیں اور اسی وجہ سے ان کے ہاں فارسی عربی کے الفاظ افراط سے پائے جاتے ہیں۔ ۱۰۸ سال کی عمر میں سمت ۱۷۳۹ میں وفات پائی، کلام کا نمونہ یہ ہے :-

(۳۴) اب تو اجہا جیو من میرے
سُر نر اسر ٹہلوا جاکے منی گندھرپ ہیں جاکے چیرے
دس اوتار دیکھ مت بھولو ایسے روپ گھنیرے
الکھ پرش کے ہاتھ بکانے جب تیں نیناں ہیرے
کہہ ملوک تو چیت اچیتا کال نہ آوے نیرے

ان کے علاوہ نرگن وادی شعرا میں اکشر انبی۔ دھرم داس، جگ جیون وغیرہ کے نام بھی لئے جاتے ہیں۔ انہیں اکشر انبی زیادہ اہم ہیں یہ سمت ۱۷۰۰ میں زندہ تھے، دتیا ریاست کے راجہ پرتھوی چند کے دیوان تھے لیکن فقیری لینے پر ساری مال و دولت لٹا دی سنسکرت کے اچھے عالم ہونے کے علاوہ ویدانت کا بڑا اچھا مطالعہ تھا۔ یوگ اور ویدانت پر ان کے کچھ رسائل ملتے ہیں، راج یوگ نامی ایک رسالہ سے ان کے کلام کا نمونہ دیا جاتا ہے۔

(۳۵) یہ بھید سنو پرتھوی چند رائے　　بھل چار ہو کو سادھن اپائے
یہ لوک سدھے سکھ پتر بام　　پر لوک نسے بم نر کدھام

اس طرح نرگن وادی کی عظیم تحریک خاتمہ تک پہنچی۔ خاتمہ سے یہ مراد نہیں ہے کہ ان کی تعلیمات اور سادہ اور نرم شاعری کے اثرات اس دور کے بعد ختم ہوگئے۔ دوسری تحریکوں

کی طرح اس کے اثرات بھی ہر عہد اور ہر زمانے میں مختلف رنگ سے جھلکتے رہے ہیں لیکن ان کی نوعیت اتنی بدل گئی کہ ان کا پہچاننا آسان نہیں رہا۔ نرگن وادی شعراء کے کلام میں ایک بنیادی ہم آہنگی ملتی ہے اور یہ اس کوشش کا نتیجہ ہے جو انھوں نے انسانیت میں محبت اور ہمہ گیر عشق کے تصور کے ذریعے یکسانیت اور اخوت کے رشتے ڈھونڈھنے کے سلسلے میں کی۔ ان کے یہاں بجر یانی سدھوں اور اسلامی تصوف کے اثرات بہت واضح ہیں، وشنوی تعلیمات کے مطالعہ سے بھی یہ لوگ متاثر ہوئے ہیں اور اگر ان میں سے کسی شاعر کو دوسرے سے منفرد قرار دے سکتے ہیں تو ان مختلف اثرات کے کم یا زیادہ ہونے کی بنا پر۔ ورنہ ان کا نغمہ عالم گیر محبت اور ہمہ گیر اخوت کا نغمہ ہے، وہ ایسے باطنی فقیر ہیں جو مادی تبدیلیوں کے دور میں انسانی روح کی وحدت کو تلاش کر رہے تھے۔

ان شعراء اور صوفیوں کا کارنامہ یہ بھی ہے کہ انھوں نے ہندو اور مسلمانوں کو تہذیبی اور فکری لحاظ سے ایک دوسرے سے قریب تر کیا اور ایک ایسے تمدن کے نشو ونما میں مدد کی جو دونوں قوموں کے اثرات کو خوشگوار طریقے پر سمو سکے تعلیمات کے لحاظ ہی سے نہیں لسانی اور شاعرانہ کوششوں کے لحاظ سے بھی ان کا یہ اقدام ایک نئی منزل کا پتہ دیتا ہے جب شاعری عوام کی زبان تک آپہنچی تھی اور سیدھی سادی زبان میں عربی فارسی کے عام الفاظ کو بلا تکلف سمو کر ان کی بانی لوگوں تک پہنچنے لگی تھی۔

ادبی لحاظ سے ان کی تصانیف ہمہ گیر اور تنوع نہیں، ان میں ایک ہی فلسفہ کی لگن ہے اور یک جہتی اور یک رنگی بار بار دامن کش ہوتی ہے لیکن اس یک جہتی میں وہ خلوص اور شدتِ تاثر ہے جو شخصیت کے گداز سے پیدا ہوتا ہے اور اسی خلوص نے ان کی سیدھی سادی باتوں میں وہ رس گھول دیا ہے جو انھیں شاعروں کی صف میں جگہ دلاتا ہے۔

چوتھا باب

پریم مارگ

ہندو مسلمانوں کے تہذیبی اختلاط کا یہ صرف ایک ہی رُخ تھا۔ اسلام کی تعلیم وحدت نے صرف ہندو فقرا، ہی کو متاثر نہیں کیا خود مسلمان صوفیا اور علمانے ہندو دھرم کے مطالعہ اور ہندو سماج کے رابطے سے بہت کچھ سیکھا۔ اسلامی تصوف نے یوں تو پہلے ہی سے ارتقار کی کئی منازل طے کر لی تھیں لیکن ہندو دھرم کے مطالعہ نے اسے ایک نئی رُوح دی۔ صوفی کے نزدیک عشق حقیقی ہی نجات کا ایک ذریعہ ہے اور اس عشق کے ماتحت وہ حسن مجسم کا جلوہ جگہ جگہ دیکھتا ہے۔ اس کے لئے نہ مقام کی کوئی قید ہے اور نہ پیکر کی، محبوب حقیقی اس کے دل میں پوشیدہ ہے، عرفان حقیقی محض عرفانِ ذات ہے۔ اس طرح عشق کی حقیقت تک پہنچنے کے راستے اس کے ہاں عرفان نفس سے شروع ہوتے ہیں۔

اگر غور سے دیکھا جائے تو بجریانی سدھوں اور ناتھ پنتھیوں کی تعلیمات میں بھی اس قسم کے بہت سے خیالات ملیں گے، وہ بھی گھٹ کے بھیتر، خدا کو تلاش کرتے ہیں وہ بھی عشق مجازی کو عشق حقیقی تک پہنچنے کا ذریعہ قرار دیتے ہیں اور انبساطِ مکمل یا وصل کو منتہائے حیات مانتے ہیں، اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ہندو اور مسلمان فقرا میں ایک طرح کی روحانی ہم آہنگی اور فکری وحدت کے نشانات ملتے ہیں۔

مسلمان صوفیا نے ہندو تہذیب سے متاثر ہو کر اپنی تعلیمات کو مختلف کہانیوں کے

روپ میں پیش کیا خدا کا روپ محض نورِ مجسم رکھنے کی بجائے اسے حسن کی دنیا دی شکلوں میں سامنے رکھا، ایسی تمثیلیں استعمال کیں جنھیں عام لوگ آسانی سے سمجھ سکیں، یہ تمثیلیں اور کہانیاں زیادہ تر ہندو سماج سے لی گئی ہیں۔ ان میں جو کردار، رسم و رواج اور فضا ملتی ہے وہ تمام تر ہندو تہذیب سے مستعار لی گئی ہے۔

مسلمان صوفیا کی ان کہانیوں اور تمثیلوں کے بارے میں دو باتیں خاص طور پر ملحوظ رکھنی چاہئے ایک تو یہ کہ ان تمام کہانیوں کا ایک مخصوص سانچہ ہے ان میں واقعات بالکل حقیقی اور اصلی نہیں ہوتے بلکہ اصل معنوں کی محض مجازی صورت ظاہر کی جاتی ہے پدمنی سے مراد کسی شہزادی کا حسن و جمال نہیں بلکہ اس منزل طریقت کی طرف اشارہ ہے جو حسن ازل کی مظہر ہے۔ یہاں کردار، واقعات اور طرز بیان تمام تر تمثیلی ہے اور انھیں پڑھتے ہوئے ان کے حقیقی معنوں کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے۔

دوسری بات یہ ہے کہ عام طور پر یہ کہانیاں اپجی نہیں کچھ بظاہر تاریخی بھی معلوم ہوتی ہیں ان میں اس دور کی تاریخی شخصیتوں کے نام آتے ہیں اور ایسے واقعات کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے جو تاریخی اہمیت رکھتے ہیں لیکن ان کہانیوں کو تاریخی حیثیت سے صحیح نہیں کہا جا سکتا۔ اکثر ان میں تصور اور تخیل نے رنگ آمیزی کی ہے کہیں کہیں تاریخی واقعات کی جھلک بھی آگئی ہے لیکن شاعر نے اسے اپنے مطلب کے لئے ڈھال لیا ہے۔ زیادہ تر کہانیاں اپجی نہیں ہیں یا تو وہ کسی نہ کسی شکل میں پہلے سے مشہور تھیں یا پرانی روایتی کہانیوں کے سانچے پر ڈھال لی گئی ہیں۔

عام طور پر ان کہانیوں کا موضوع اور قصہ ایک ہی سا ہوتا ہے، کوئی شہزادہ کسی صاحب جمال شہزادی کے حسن کی شہرت سنتا ہے اور شوقِ دیدار میں گھر سے روانہ ہو جاتا ہے، کوہ و صحرا کی خاک چھانتا آخر کار وہ اس تک پہنچتا ہے اور مختلف مصائب اور آفات کا مقابلہ کر کے شہزادی کو حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ بیچ بیچ میں غلاع

مجازی پردے ہٹاتا جاتا ہے اور تصوف کے مختلف مسائل پر روشنی ڈالتا ہے، ساری کہانیوں میں کم وبیش یہی ترتیب رکھی گئی ہے۔

صوفیوں کی نظمیں فنی اور لسانی حیثیت سے نرگن واد کی نظموں سے زیادہ پختہ اور منجھی ہوئی ہیں۔ ان میں ناہمواری، غیر موزونیت اور بے ترتیبی نہیں ملتی لیکن ایک طرف نرگن واد کی سیدھی سادی باتوں کو فنی خامیوں کے باوجود عوام میں مقبولیت کا درجہ حاصل ہوا۔ دوسری طرف صوفیوں کی پریم مارگی شاعری کا رواج اس طریقے پر فنی بالیدگی کے باوجود نہیں ہوا، ملک محمد جائسی کے شاہکار کے علاوہ دوسرے صوفیا کا کلام عام نہیں ہوا۔

اس میں شک نہیں کہ ادبی اور لسانی حیثیت سے پریم مارگی صوفیانہ شاعری ایک ارتقار کا پتہ دیتی ہے مسلمان شعرا نے ہندو تمدن کو اپنایا اور ہندو دھرم کی تلمیحات اور اصطلاحات لے کر محبوب ازل کو مادی پیکر کی تمثیل میں پیش کیا، برج کی شاعری کے روایت کی بموجب کہیں عورت بن کر مرد (یعنی محبوب ازل) کے نغمے گائے کہیں برہن کے روپ میں جدائی کا راگ الاپا۔

صوفی شعرار کی روایت ملا داؤد اور رجن سے شروع کی جاتی ہے لیکن ان دونوں کے بارے میں ہماری معلومات بہت محدود ہیں۔ ملا داؤد کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ انھوں نے مثنوی کے طرز پر چندا بن نامی ایک نظم لکھی تھی جس میں نورک اور چندا کے معاشقہ کا بیان تھا۔ ان کا زمانہ تقریباً سمت ۱۴۲۷ مانا جاتا ہے۔ رجن کی تصنیف پریم بن کہی جاتی ہے اور زمانہ سمت ۱۴۹۲-۱۵۸۱ کہا جاتا ہے لیکن پریم مارگی دور کا باقاعدہ آغاز قطبن کی مرگاوتی سے ہوتا ہے۔

قطبن چشتی خانوادے کے شیخ برہان کے مرید تھے اور اچھے صوفیا میں شمار کئے جاتے تھے۔ ملک محمد جائسی کی "پدماوت" سے تقریباً ۳۰ سال قبل انھوں نے "مرگاوتی" لکھ کر متصوفانہ تمثیلوں کی بنیاد ڈالی جائسی نے پدماوت میں ان کی تصنیف کا تذکرہ کیا ہے۔

(۳۶) راج کنور کنچن پور گیو مرگاؤتی گنہ جوگی بھیو

مرگاوتی سمت ۱۵۶۰ میں لکھی گئی یہ چندن گڑھ کے راجہ گن پتی دیو اور کنچن پور کے راجہ روپ مراری کی راج کماری مرگاوتی کے معاشقہ کی داستان ہے۔ راجہ راج کماری پر فریفتہ ہو جاتا ہے لیکن راج کماری چونکہ اڑنے کا فن جانتی تھی اس لئے مل نہیں سکی آخر بڑی دشواریاں اٹھانے کے بعد دونوں کی ملاقات ہوتی ہے۔ اسی درمیان میں راجہ رکمنی نامی ایک عورت کو دیو کے پنجے سے نجات دلاتا ہے اور دونوں کو اپنی رانیاں بنا لیتا ہے۔ ایک دن راجہ ہاتھی سے گر کر مر جاتا ہے اور دونوں ستی ہو جاتی ہیں ستی ہونے کا منظر بڑے دردناک طریقے پر کھینچا ہے۔ بیچ بیچ میں راہِ طریقت کی مختلف دشواریوں کو بڑی خوبی سے بیان کیا ہے نمونہ کلام یہ ہے:

(۳۷) رکمنی پنی دیسہی مرگئی کلونتی ست سوں ستی بھئی
باہر وہ بھیتر وہ ہوئی گھر باہر کو رہے نہ جوئی
بدھی کو چہرت نہ جانے آنو جو سر جا سو جاہے نانو

منجھن کی تصنیف مدھومالتی کے بارے میں بھی یہ وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ وہ پدماوت سے پہلے لکھی گئی۔ مدھومالتی کا ابھی تک کوئی مکمل نسخہ دستیاب نہیں ہوا ہے لیکن جائسی نے جس طرح اس کا تذکرہ کیا ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ اس کی تصنیف قطبن کی مرگاوتی کے بعد ہوئی تھی اور نہ صرف یہ تصنیف مکمل ہو گئی تھی بلکہ اپنے زمانے میں بہت مقبول ہوئی۔ جائسی کے علاوہ عثمان نے بھی اس کا ذکر کیا ہے، دکھنی اور فارسی میں اس سے متاثر ہو کر کئی اس قسم کی نظموں کا لکھا جانا ثابت ہوتا ہے۔ رام چندر شکل نے اس کا سن تصنیف سمت ۱۵۵۰-۹۵ کے درمیان قرار دیا ہے۔

مدھومالتی میں بھی مرگاوتی کی طرح راجہ اور راج کماری کے معاشقہ کی داستان ہے ساری داستان پدماوت کی طرح دوہے اور چوپائیوں میں لکھی گئی ہے راج کمار منوہر

راج کماری مدھومالتی ایک دوسرے سے عشق کرتے ہیں۔ کہانی میں نئی بات یہ ہے کہ ہیرو ہیروئن کے علاوہ ایک ضمنی قصہ بھی دیا گیا ہے جس کے دو کردار دراصل منوہر اور مدھومالتی کے ملاپ میں مدد کرتے ہیں۔

منوہر نے پریما کو ایک دیو سے نجات دلائی تھی اس لئے پریما کے والدین نے اس کی شادی منوہر سے کرنی چاہی مگر پریما نے یہ کہہ کر انکار کردیا کہ منوہر اس کا بھائی ہے اُدھر مدھومالتی کو اس کے والدین نے منوہر سے عشق کرنے کے جرم میں پرندہ بنا کر اُڑا دیا تھا۔ وہ چڑیا کی شکل میں ایک ضمنی کردار تاراچند تک پہنچتی ہے جو اس کی مصیبتوں اور درد ہجر کا حال سن کر اسے پھر انسانی روپ میں واپس لے آتا ہے۔ مدھومالتی کے والدین اپنی لڑکی کی شادی تاراچند سے کرنا چاہتے ہیں مگر وہ انکار کردیتا ہے بلکہ اسے منوہر سے ملانے میں مدد بہم پہنچاتا ہے۔ منوہر اور مدھومالتی کی شادی ہو جاتی ہے اور تاراچند پریما پر فریفتہ ہو جاتا ہے۔ اس سے آگے تصنیف ناتمام ہے، نمونۂ کلام یہ ہے۔

(۳۸) کہا کنور جن رو ہو ماتا ۔ شرون سنہو کچھو کہوں جو باتا

پنکھا ایک پکری میں پائی ۔ بولت سبد وچتر سوہائی

رہی ادنک دن جارا بولی ۔ بھوری کہیس موہے دکھ سب کھولی

کہیس موہی مدھومالتی ناؤں ۔ بکرم پتا جھار رس ٹھاؤں

ماتا ہی ناؤں روپ منجری ۔ کٹھن ہیئے اتی نرد ے دھری

اور سبے دکھ آپن کہے سی جو ماہی سوں رُوئی

سنت بات دکھ داہی کے سدھ بدھ مم کھوئی

جائسی نے پدماوت میں مگدھاوتی، مرگاوتی، مدھومالتی اور پریماوتی چار کتابوں کا ذکر کیا ہے جن میں سے مرگاوتی، مدھومالتی دستیاب ہوتی ہیں اور باقی دو کا پتہ نہیں ملتا مدھومالتی کی کہانی دکھنی شاعر نصرتی کی "گلشنِ عشق" میں بھی لکھی گئی ہے جس کا عہد سمت ۱۷۰۰

سمجھنا چاہیے۔

ملک محمد جائسی (سمت ۱۵۵۰ ۔ سمت ۱۵۹۹) پریم مارگی صوفیانہ سلسلے کے عظیم ترین شاعر کہے جا سکتے ہیں۔ یہ جائس کے رہنے والے تھے اور اپنے عہد کے مشہور صوفی فقیر شیخ (موہدی) محی الدین کے مرید تھے، ان کے مقام پیدائش کے بارے میں یقین سے کچھ نہیں کہا جا سکتا قصبہ جائس کے باشندوں کے نزدیک ان کی پیدائش جائس کے محلہ کنچانہ میں ہوئی تھی وہ ایک کسان کے گھر پیدا ہوئے تھے اور کھانا کھیت ہی پر منگا کر کھایا کرتے تھے اور کسی نہ کسی کو ضرور کھانے میں شریک کر لیا کرتے تھے۔

بچپن میں چیچک کے عارضے سے ایک آنکھ جاتی رہی تھی اور بدصورت ہو گئے تھے، اسی بنا پر ایک روایت مشہور ہے کہ شیر شاہ یا کوئی اور راجہ ان کی صورت کو دیکھ کر ہنسا تھا تو اس کا جواب انھوں نے اس طرح دیا کہ:۔

موہی کو ہنسیسی کہ کو ہری ؟

یعنی مجھ پر ہنستا ہے یا صورت بنانے والے کمہار پر۔ اس پر سلطان شرمندہ ہو کر معافی کا خواستگار ہوا۔ جائسی کے والدین کا سایہ جلد ان کے سر سے اُٹھ گیا اور ان کی پرورش زیادہ تر فقرا میں ہوئی۔ ان کی کرامات کی کئی روایتیں مشہور رہیں۔ امیٹھی کے راجہ رام سنگھ کے اولاد انھی کی دعا سے ہوئی اور وہ ان کا معتقد ہو گیا۔ جائسی فقرا کے بڑے معزز سلسلے سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے پیر شیخ محی الدین کا سلسلہ مخدوم اشرف جہانگیر چشتیہ سے ملتا ہے چنانچہ خود لکھتے ہیں۔

سید اسرپھ پیم پیارا ـــــ جنھ موہنہ پنسھ دینھ اجیارا

یا۔ جہانگیر وے چشتی نہکلنک جس چاند ـــــ دے مکھدوم جگت کے ہوں اوہ گھر کے باند

جائسی امیٹھی سے دو میل دور ایک جنگل میں رہا کرتے تھے اور وہیں ان کی وفات ہوئی قاضی نصیر الدین حسین جائسی نے ان کا سن وفات ۹۴۹ھ لکھا ہے۔

جائسی کی تین تصانیف ملتی ہیں، ایک پدماوت، دوسری اکھراوٹ اور تیسری آخری کلام۔ تینوں تصانیف کے تمام تر نسخے فارسی رسم الخط میں لکھے ہوئے ملتے ہیں، پدماوت ایک تمثیلی داستان ہے اور اودھی زبان میں لکھی گئی ہے۔ اکھراوٹ میں جائسی نے تصوف کے مسائل کو بیان کیا ہے۔ آخری کلام میں اسلامی تعلیمات کو پیش کیا تھا اس میں عربی فارسی الفاظ بھی کافی استعمال کئے گئے ہیں۔ آخری کلام میں بابر کی تعریف میں کچھ حصے ملتے ہیں، جس سے اندازہ کیا جاتا ہے کہ یہ بابر کے عہد میں لکھی گئی ہوگی۔

پدماوت کے سن تصنیف کے بارے میں کافی اختلاف پایا جاتا ہے، پدماوت کے عام نسخوں میں یہ چوپائی ملتی ہے۔

سن نوسو ستائیس اہا کتھا ارمبھ بین کب کہا

اس سے پدماوت کا سن تصنیف ۹۲۷ھ ہجری نکلتا ہے لیکن پدماوت کی ابتدا میں مثنوی کی روایات کے مطابق جائسی نے شاہ وقت شیر شاہ سوری کی تعریف میں اشعار لکھے ہیں اور شیر شاہ ۹۴۹ھ ہجری میں تخت پر بیٹھا تھا اس سے معلوم ہوتا ہے کہ جائسی نے غالباً تصنیف ۹۲۷ھ ہجری ہی میں شروع کی ہوگی لیکن اس کی تکمیل شیر شاہ کے عہد میں ہوئی۔ پدماوت کا ایک بنگالی ترجمہ سنہ ۱۶۵۰ء کے قریب ریاست اراکان کے وزیر مگن ٹھاکر نے الواج لو نامی ایک شاعر سے کرایا تھا اس سے بھی سن تصنیف ۹۲۷ھ ہی معلوم ہوتا ہے۔ پنڈت رام چندر شکل نے یہ شبہ ظاہر کیا ہے کہ سینتالیس کو لوگوں نے غلطی سے ستائیس پڑھ لیا ہے کیونکہ پدماوت کے سارے قدیم نسخے فارسی رسم الخط میں ملتے ہیں اور یہ دونوں الفاظ تقریباً ایک ہی طرح لکھے جاتے ہیں اس لئے یہ غلطی ہو سکتی ہے۔

پدماوت کی داستان جزیرہ سنگلدیپ کی راج کماری پدماوتی اور رتن سین کی داستانِ معاشقہ ہے لیکن مرگاوتی اور مدھومالتی کے برخلاف یہ کہانی زیادہ اچھی اور پرتاثیر ہے۔ پدماوتی کا ایک پالتو طوطا تھا جو اس کا رازدار تھا۔ اتفاق سے طوطا ایک چڑیمار کے

ہاتھ پڑ جاتا ہے جو اسے ایک برہمن کے ہاتھ فروخت کر دیتا ہے اور یہ برہمن چتوڑ گڑھ کے راجہ رتن سین کے ہاتھ بیچ ڈالتا ہے۔

ایک دن رتن سین کی رانی ناگ متی نے سنگھار کر کے پوچھا کہ تمام دنیا میں مجھ سے بھی زیادہ حسین نازنین تو نے دیکھی ہے۔ طوطے نے پدماوتی کے حسن کی تعریف کی، رتن سین کو جب یہ احوال معلوم ہوا تو وہ پدماوتی کی تلاش میں ۱۶۰۰ راج کماروں کے ساتھ جوگی بن کر طوطے کی رہبری میں سنگلدیپ گیا اور پدماوتی کو بیاہ کر لایا

راگھو چیتن نامی ایک پنڈت سے جب دہلی کے سلطان علاؤالدین خلجی کو پدماوتی کے حسن کا حال معلوم ہوا تو وہ سو جان سے فریفتہ ہو گیا۔ ایک بار اس نے پدماوتی کی جھلک آئینہ میں دیکھی تھی، رتن سین کو اس نے مکر سے قید کر کے پدماوتی کو راضی کرنے کے لئے بہت سی کٹنیاں بھیجیں لیکن کوشش بے کار رہی۔ ایک روز گورا بادل نامی بہادروں نے ۱۶۰۰ نقاب پوش محافوں میں مسلح راجپوت سرداروں کو اور ایک مرصع محافے میں ایک لوہار کو بٹھا کر سلطان سے جا کر کہا کہ پدماوتی صرف ایک بار قید خانے میں اپنے شوہر کو دیکھنا چاہتی ہے اس کے بعد وہ حرم میں داخل ہونے کے لئے تیار ہے۔

اجازت ملنے پر مرصع محافہ قید خانے میں اتارا گیا اور لوہار نے رتن سین کی بیڑیاں کاٹ دیں اور وہ قید خانے سے بھاگ کر چتوڑ گڑھ پہنچ گیا۔ طرفین میں سخت لڑائی ہوئی خود راجہ رتن سین بھی لڑائی میں کام آیا اور پدماوتی اسی کے ساتھ ستی ہو گئی اور جب علاؤالدین چتوڑ پہنچا تو وہاں راکھ کے ڈھیر کے سوا اور کچھ نہ تھا۔

پدماوت کی کہانی تمام تر تمثیلی ہے اس میں کردار اور واقعات کے پردے میں تصوف کے مسائل بیان کئے گئے ہیں۔ دردِ ہجر، لذتِ وصل اور عرفان کی منزلوں تک پہنچنے کے جو پیچ در پیچ مراحل ہیں۔ ان سب کا بیان تمثیلی انداز میں ہوا ہے، یہ ممکن ہے کہ اس کے کچھ اجزا اور اسما، تاریخی اعتبار سے صحیح ہوں لیکن جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ تاریخی طور پر اسے صحیح

نہ سمجھنا چاہیے۔ ویرگاتھا دور میں ہم دیکھ آئے ہیں کہ ہر تاریخی لڑائی کو ایک رومانوی شکل دینے کی کوشش کی گئی۔ اسی کوشش کی جھلکیاں ہم کو یہاں بھی ملتی ہیں اس کی تمثیلی اور متصوفانہ نوعیت کے بارے میں جائسی نے لکھا ہے۔

(۳۹) تن چت اُر من راجہ کینہا ہی سنگھل، بدھی پدمنی چینہا
گروسوا جیہہ پنتھ دیکھاوا بنو گرو جگت کو نرگن پاوا
ناگ متی یہ دنیا دھندا بانچا سوئی نہ ایہہ چت بندھا
راگھو دوت سوئی سیطانو مایا علاؤ دین سلطانو

راگھو چیتن شیطان کا بہروپ ہے اور علاؤالدین مایا کا مظہر۔ اسی طرح پدمنی عرفان کی علامت ہے اور ناگ متی 'دنیا دھندا'، کہ جس سے دل نہ اٹکانا چاہیے کیونکہ مایا موہ کو راکھ کے ڈھیر کے سوا اور کچھ ہاتھ نہیں آتا۔

پدماوت کی داستان پریم مارگی صوفی شاعروں کی منظوم داستانوں میں سب سے زیادہ دلچسپ، شگفتہ اور پختہ ہے۔ لسانی حیثیت سے ساری نظم اودھی زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس میں فارسی عربی الفاظ بھی کافی تعداد میں شامل ہو گئے ہیں طرز مثنوی کا ہے اور تمام تر تصنیف ۷ چوپائیوں کے بعد ایک دوہا لاکر کی گئی ہے۔ تلسی داس کی رامائن میں بھی تقریباً یہی ترتیب برقرار رکھی گئی ہے۔

ملک محمد جائسی زیادہ پڑھے لکھے نہ تھے لیکن ہندو دھرم اور فلسفہ سے انھیں کافی واقفیت معلوم ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ جس طرح ہندوؤں کے رسم و رواج اور تہذیبی پس منظر پر انھیں پورا عبور معلوم ہوتا ہے۔ فنی حیثیت سے بھی پدماوت میں جو صنائع بدائع استعمال کیے گئے ہیں اور انداز بیان میں جو محاسن قائم رکھے گئے ہیں وہ ادبی شعور کی پختگی کی دلیل ہیں۔ انداز بیان کا نمونہ یہ ہے:-

(۴۰) سرور تیر پدمنی آئی کھونپا چھوری کیس مُکلائی

سسی مکھ، انگ ملیاگری باسا ناگن جھانپی لینہ چنھو پاسا
اونئی گھٹا بری جگ چھانہا ساس کے سرن لینہ جنو راہا
بھولی چکور دیتھ مکھ لاوا میگھ گھٹا منھ چند دکھاوا

جلوۂ حقیقی کی طرف جس کے ہجر میں یہ ساری کائنات بے قرار ہے کس طرح اشارہ کرتے ہیں۔

(۴۱) برنی کا برنوں امی بنی ساد ھے بان جانو دوئی انی
ان بانھ اس کو جو نہ مارا بودھی رہا سگارو سنسارا
گگن نکھت جو جاہیں نہ گنے وے سب بان اوہے کے ہنے
دھرتی بان بودھ سب راکھی ساکھی ٹھاڑ وہیں سب ساکھی
روؤں روؤں مانس تن ٹھاڑے ست ہیں سوت بیدھ اس گاڑے
برنی بان اس اوپہن بیدھے رن بن ڈھاکھ
سو جائن تن سب رواں پنکھیں تن سب پانکھ

محاکات اور تصویر کشی کے لحاظ سے پدمنی کے وطن سنگلدیپ کا بیان خاص طور پر قابل توجہ ہے سنگلدیپ لنکا کا نام بتایا جاتا ہے۔ ایک بند دیکھئے:

(۴۲) جب ہن دیپ نئی را واجائی جن کب لاس نیئر بھا آئی
گھن امراؤ لاگ چہنھ پاسا اُٹھا بھوم ہُت لاگ اکاسا
ترور سبے ملیگر لائی بھے جگ چھا نہنہ رین ہوئی آئی
ملے سمیر سوہاوں چھانہاں جیٹھ جاڑ ولاگے تیسہ ماہاں
اوہی چھاں نہنہ رین ہو آوے ہر سیر سبے اکاس دکھاوے
پتھک جو پہونچے سہہ کے گامو دکھ بسرے سکھ ہوئی بسرامو

جبئ وہ پائی چھانہہ انوپا پھر نہہ آئے سہے یہ دھوپا

اس امراو سگھن گھن برن نہ پاروں انت

پھولے پھرے چھورت جانہہ سدا بسنت

(ترجمہ: جس وقت سنگلدیپ نزدیک آیا تو ایسا معلوم ہوا جیسے کیلاش یعنی فردوس قریب آگیا ہے، ہر چہار طرف آم کے گنجان باغیچے لگے تھے جو زمین سے آسمان تک لگے دکھائی پڑتے ہیں. تمام درختوں سے صندل ملیگر کی خوشبو آتی اور درختوں کے سایے سے تمام عالم میں گویا رات ہو گئی۔ صندل سے معطر ہوا اور درختوں کے سایے نہایت خوشگوار تھے، جہاں جیٹھ کے مہینے میں بھی سردی معلوم ہوتی تھی۔ رات اسی سایے سے ہو کر گذرتی ہے. تمام آسمان ہرا دکھائی پڑتا ہے دھوپ کا مارا ہوا مسافر اگر سایۓ میں پہنچ جائے تو تمام دکھ بھول کر سکھ چین حاصل کرلے اور جس نے اس بے مثال سایے کو حاصل کیا پھر وہ دھوپ کی سختی برداشت کرنے کے لئے وہاں سے واپس آنا نہیں چاہے گا)

عثمان۔ یہ غازی پور میں رہتے تھے اور جہانگیر کے ہمعصر تھے، ان کے والد کا نام شیخ حسین تھا۔ ان کے چار بھائی اور بھی تھے تخلص مان کرتے تھے تصوف میں شاہ نظام الدین چشتیؒ کے سلسلے میں تھے اور حاجی بابا کے مرید تھے۔ چترا ولی ان کی تصنیف ہے جو ۱۶۱۳ء میں لکھی گئی، یوگی ڈھونڈھنے کے سلسلے میں 'چترا ولی' میں دیس دیس کی سیر کرائی گئی ہے جس میں روم، بدخشان، مصر اور گجرات کے علاوہ انگریزوں کے جزیرے کا بھی تذکرہ کیا گیا ہے۔

چترا ولی میں جائسی کی 'پدماوت' کا اثر پایا جاتا ہے. جن مسائل پر جائسی نے اظہار خیال کیا ہے کم و بیش ان سب موضوعات کو عثمان نے بھی لیا ہے لیکن ان کی داستان کی ایک خصوصیت قابلِ ذکر ہے اور وہ یہ کہ اس میں تمام تر تخیل سے کام لیا گیا ہے۔

نیپال کے راجہ دھرنی دھر کا ولیعہد سوجان اس کہانی کا ہیرو ہے اسے دیوتا اٹھا کر

چترآولی کی سالگرہ کے جشن میں لے جاتے ہیں جہاں وہ چترآولی کی تصویر دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے اور اپنی تصویر بھی وہیں لٹکا دیتا ہے۔ اس کے بعد دیو اُسے نیپال اُٹھا لاتے ہیں لیکن چترآولی کے دل میں بھی عشق پیدا ہو جاتا ہے، اور وہ ان کی تلاش میں چار سو آدمی روانہ کرتی ہیں۔ اس عرصے میں ایک فقیر کی بدمعاشی سے یہ خبر اس کی ماں تک پہنچ جاتی ہے اور چترآولی اس فقیر کی دُرگت بنا کر اسے نکال دیتی ہے، آخر کار جب چترآولی اور سوجان کی ملاقات ہوتی ہے اور شادی ہو جاتی ہے تو عین اسی وقت سادھو سوجان کو جادو سے اندھا کر دیتا ہے اور ایک غار میں ڈال دیتا ہے جہاں ایک اژدہا نگل لیتا ہے لیکن فراق کی آگ سے جو تپش سوجان میں ہے اس کی وجہ سے اژدہا اسے اُگل دیتا ہے اسی طرح مختلف قسم کی دشواریاں اٹھاتے ہوئے آخر کار وہ کملاوتی تک پہنچتا ہے جو ملنے کی تدبیر نکالتی ہے اور بن مانس کے دئے ہوئے کاجل سے اس کی آنکھیں روشن ہو جاتی ہیں۔ اس عرصے میں چترآولی کے باپ راجہ کی سبھا میں ساگر گڈھ کے ایک داستان گو نے سوہل کے راجہ کی جنگی داستان سنائی جس سے وہ راجہ سوہل کے مارنے والے راجکمار کا مشتاق ہوتا ہے۔ اس درمیان میں سوجان خود یہاں پہنچ جاتا ہے اور دونوں کی شادی پھر سے ہوتی ہے۔ لوٹتے ہوئے سوجان کملاوتی سے بھی شادی کر لیتا ہے اور دونوں رانیوں کے ساتھ نیپال لوٹ جاتا ہے۔

"پدماوت" کی طرح اس میں بھی دوہے اور چوپائیوں کی وہی ترتیب ہے اور ساری داستان میں تصوف کی وہی سب علامتیں اور تمثیلیں موجود ہیں۔ نمونہ کلام یہ ہے:۔

(۴۳) رت بسنت نوتن بن پھولا ‌ ‌ جہاں تہاں کسم رنگ بھولا

آہے کہاں سو بھور ہمارا ‌ ‌ جو ہی بنو بست بسنت اجارا

رات برن ہنی دیکھی نہ جائے ‌ ‌ ماہوں دوا دسی لائی

رت پتی دُر در توپتی بلی ‌ ‌ کانن دیہہ آئی دلملی

جہانگیر کے عہد میں ایک اور صوفی شاعر شیخ نبی کا پتہ چلتا ہے جنھوں نے گیان دیپ نامی ایک منظوم داستان لکھی تھی جس میں راجہ گیان دیپ اور رانی دیوجانی کی داستانِ عشق بیان کی گئی تھی۔ شیخ نبی کی گیان دیپ، صوفی شعرا کی داستانوں کا اختتامیہ ہے۔ اس کے بعد ان داستانوں میں وہ زور اور وہ تاثیر باقی نہیں رہی جس نے انھیں ایک عہد کی غالب ادبی تحریک کا درجہ دے دیا تھا۔

پریم مارگی دور کے آخری صوفی شعرا میں دو نام قابل ذکر ہیں ایک قاسم شاہ اور دوسرے نور محمد۔

قاسم شاہ۔ دریاباد ضلع بارہ بنکی کے رہنے والے تھے اور ان کی تصنیف ہنس جواہر سمت ۱۷۸۸ کے لگ بھگ لکھی گئی۔ یہ داستان بھی فارسی رسم الخط میں لکھی گئی اور بعد کو نامی پریس لکھنؤ نے اسے شائع بھی کیا۔ اس میں جائسی کی تقلید کی گئی ہے۔

نور محمد۔ محمد شاہ رنگیلے کے عہد میں ہوئے اور جون پور ضلع کے سبرحد نامی مقام کے رہنے والے تھے۔ فارسی کے اچھے عالم تھے، فارسی غزلوں کا ایک دیوان اور روضۃ الحکایات نامی ایک تصنیف بھی ان سے منسوب ہے۔ ان کی مشہور نظم "اندراولی" ہے جس میں کالنجر کے راج کمار اور آگم پور کی راج کماری کی داستان عشق ہے پانچ دوہوں کے بعد ایک چوپائی کی ترتیب رکھی گئی ہے۔

ان کی ایک اور تصنیف فارسی رسم الخط میں ملتی ہے جس کا نام انوراگ بانسری، ہے۔ اس کی زبان دوسری عام صوفیانہ نظموں کے مقابلے میں بہت زیادہ سنسکرت آمیز ہے۔ اس کے شروع میں انھوں نے صاف طور پر کہا ہے کہ ہندی اور سنسکرت میں شاعری کرنے کے یہ معنی نہیں کہ میں مذہب سے منحرف ہو گیا۔ اس تصنیف میں بھی تصوف کی اصطلاحیں اور داستان کا پریم مارگی رنگ قائم رکھا گیا ہے۔ نمونۂ کلام یہ ہے۔

(۴۴) نگر ایک مورتی پور ناؤں   راجہ جیو رہے تہی ٹھاؤں

کا برنوں وہ نگر سہاون   نگر سہاون سب من بھاون

ایہہ سریر سہاون مورتی بور

ایہہ جیو راجہ جیو جا ہو نہ دور

(۴۵) جانت ہے وہ سرجن ہارا   جو کچھ ہے من مرم ہمارا
ہندو مگ پر پاؤں نہ راکھوں   کا جو بہتے ہندی بھاکوں
من اسلام مری کلیں ماجے دل   دین جیو نری کرکس بھاجے دل
جہن رسول اللہ پیارا   اُمّت کو مکتا دن ہارا
تہاں دوسرا کیسے بھاوے   بچھ ائیر سرے کاج نہ آوے

اُندرآوتی کو پریم مارگی سلسلہ شاعری کی آخری تصنیف کہا جا سکتا ہے، گو اس سلسلے میں زیادہ تر مسلمان شعرا ملتے ہیں لیکن ہندو شعرا نے بھی اسے اپنانے کی کوشش کی ہے۔ شاہجہاں کے عہد میں پنجاب میں سورداس نامی شاعر نے نل دمن کی کتھا لکھی۔ بعد کی تصانیف میں چتر مکٹ کی کتھا اور یوسف زلیخا کو اس روایت کا سلسلہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

پانچواں باب

رام بھگتی

رام بھگتی کی تحریک کی ابتداء یوں تو ویشنوی اثرات کے احیاء ہی سے ہوتی ہے لیکن راما نند نے شمالی ہندوستان میں اسے ایک واضح شکل بخشی اور ان تعلیمات سے گوسوامی تلسی[۵] داس نے اپنے عظیم شعری کارنامے "رام چرتر مانس" کی تخلیق کی تلسی داس کی شخصیت اور ان کی فکر پر تین واضح اثرات نظر آتے ہیں، ایک بالمیکی کی مشہور تصنیف رامائن کا ہے جو روایت کا ایک اہم جزو بن چکی تھی اور جس سے انھوں نے اپنی تصنیف کے لئے بہت کچھ مواد حاصل کیا دوسرے راما نند جی کی تعلیمات اور ویشنوی احیاء کے اثرات ملتے ہیں اور تیسرے عہد متوسط کی متعدد مذہبی کتابوں کے مطالعے سے اخذ و اکتساب بھی پایا جاتا ہے خاص طور پر ادھیاتم رامائن، یوگ واشسٹھ، اور ہنومان ناٹک وغیرہ

پہلی دو تحریکوں یعنی نرگن واد اور پریم مارگی صوفی تحریک کے برخلاف رام بھگتی کی تحریک نے ہندو مسلمانوں کے تہذیبی اور مذہبی اختلاط سے ایک نیا فلسفہ پیدا کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ اسلامی اثر کے بجائے قدیم ویشنوی اثرات اور ہندو مذہب کے مختلف شعبوں

---

۵ سوامی نرہری داس تلسی داس کے گرو مانے جاتے ہیں اور سوامی نرہری داس خود راما نند جی کے چیلوں میں ہیں اس طرح کچھ لوگوں نے تلسی داس کو سوامی راما نند جی کے سلسلے سے وابستہ کردیا ہے لیکن جدید تحقیقات اسے صحیح تسلیم نہیں کرتی۔

کو یکجا کرنے اور ان کی شیرازہ بندی کرنے کی طرف توجہ کی تلسی داس نے عوام کی توجہ مذہب اور ویشنوی تعلیمات کی طرف رجوع کرائی اور دیوتاؤں کی پرستش کو فریضے کے طور پر نہیں بلکہ ایک جذباتی نوعیت دے کر ان کی محبت اور عقیدت کے زمزمے گائے۔

تلسی داس کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے ایک ایسے عہد میں لوگوں کو حوصلہ، نیا اعتقاد اور ایمان بخشا جب عوام بے حد مایوس اور بے جان ہو گئے تھے۔ پرانے عقائد تشکیک کی نذر ہو رہے تھے اور نیا ایمان اور عقیدہ پیدا نہیں ہوا تھا تلسی داس نے اس نئے عقیدے اور حوصلے کو ایک تصنیف کے ذریعے پیدا کیا۔ رام چرتر مانس نے مذہب اور عقیدے کو عوام تک پہنچایا، بے روح اور جامد اصولوں اور مقدس اشلوکوں کی ناقابل فہم شکل میں نہیں بلکہ دلچسپ داستانوں اور عوامی زبان میں رام چندر جی کا قصہ بیان کر کے۔ اس طرح گو تلسی داس کے ہاں ویشنوی احیا کے عام اثرات ملتے ہیں لیکن حقیقت میں انھوں نے اس احیا سے عوام میں ایک روحانی آہنگ اور حوصلہ پیدا کرنے کی کوشش کی۔

تلسی داس کے بارے میں محققین میں بہت اختلافات ہیں۔ ان پر کافی کتابیں لکھی گئی ہیں اور برابر لکھی جا رہی ہیں۔ ان کے سوانح حیات پر قابل ذکر تصانیف یہ ہیں۔

مہاتما رگھوور داس کا "تلسی چرتر" تلسی داس جی کے ہمعصر اور ان کے ایک چیلے بینی مادھو داس کا "گوسائیں چرتر"۔ مرزا پور کے پنڈت رام غلام دویدی کی تصنیف، ڈاکٹر گریرسن اور شیو سنگھ سینگر نے بھی ان کے سوانح حیات فراہم کرنے کے سلسلے میں کافی مواد بہم پہنچایا، ان میں کچھ تو ان روایات پر مبنی ہیں جو تلسی داس جی کے بارے میں مشہور ہیں۔ خاص طور پر پنڈت رام چندر شکل نے بینی مادھو داس کی "گوسائیں چرتر" کو بالکل ناقابل اعتبار، الحاقی اور بعد کی تصنیف قرار دیا ہے حالانکہ شیام سندر داس اسے بڑا اہم مانتے ہیں۔

تلسی داس کی پیدائش سمبت ۱۵۵۴ میں باندہ ضلع کے راجپور گاؤں میں پیدا ہوئے یہ آتما رام بیتھو جا نامی ایک دوبے کے لڑکے تھے اور ان کی ماں کا نام ہلسی تھا جس پر عبدالرحیم

خاں خاناں نے ایک دوہا بھی لکھا ہے:۔

(۴۶) سرتی، نرتی، ناگتی سب چاہتی اس ہوے
گودلیے ہلسی پھرین تلسی سوست ہوے

شیو سنگھ سروج نامی تحقیقی مقالے کی رُو سے تلسی داس کا سنِ پیدائش سمت ۱۵۸۳ ٹھہرتا ہے پنڈت رام غلام دویدی کی تصنیف، سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے اور ڈاکٹر گریرسن نے بھی اس کو صحیح تسلیم کیا ہے حالانکہ گوسائیں چرترا اور تلسی چرتر دونوں میں سمت ۱۵۵۴ ہی ملتا ہے۔

ان کے بارے میں یہ روایت بھی مشہور ہے کہ جب وہ پیدا ہوئے تو پانچ برس کے بچے کی طرح ان کے پورے دانت تھے اور پیدائش کے وقت رونے کی بجائے ان کے منہ سے صرف رام، کا لفظ نکلا۔ ان سب باتوں سے ان کے والد انھیں کوئی بھوت بلا سمجھ کر کہیں پھینک آنے کی صلاح کر رہے تھے مگر ان کی ماں نے اپنی ایک خادمہ مُنیا کو دے دیا وہ انھیں لے کر اپنی سسرال چلی گئی پانچ سال کے بعد مُنیا کے انتقال پر ان کے باپ آتما رام کو اطلاع دی گئی مگر انھوں نے لڑکے کو واپس لینا منظور نہ کیا۔ کچھ دن ان کی پرورش کسی نہ کسی طرح ہوتی رہی اس کے بعد بابا نرہری داس نامی ایک سادھو نے انھیں لے کر اپنے ساتھ رکھا۔ انھیں سے تلسی داس رام کتھا سنا کرتے تھے، پھر یہ کاشی کے پنچ گنگا گھاٹ پر سوامی رامانند جی کی جگہ رہنے لگے اور وہاں شیش سناتن جی نامی ایک فقیر نے انھیں ویدانت، شاستر اور مذہبی علوم کا درس دیا۔ پندرہ سال درس لینے کے بعد جب یہ واپس راجپور لوٹے تو ان کے خاندان کا کوئی آدمی زندہ نہ تھا اور گھر بھی گر گیا تھا۔

گوسوامی تلسی داس کی شادی کے بارے میں بھی کافی اختلاف ہے کچھ لوگ یہ کہتے ہیں کہ وہ تمام عمر برہمچاری رہے تھے اور انھوں نے شادی نہیں کی اس کے ثبوت میں ان کے ایک دوہے کا یہ مصرعہ

بیاہ نہ برکھی جات پات نہ چھہت ہوں

ہمیش کرتے ہیں اور عورت کی طرف جو سخت اور ترش رویہ ان کے ہاں ملتا ہے اس کی طرف
اشارہ کرتے ہیں لیکن عورت کو "مایا" قرار دینا اور اس کی طرف قدرے سخت رُخ دراصل
بھگتوں کی شاعری کی ایک روایت بن گیا ہے تلسی داس ہی کی خصوصیت نہیں۔ ان کی شادی
جمنا پار کے رہنے والے ایک بھار دواج برہمن یم دوتیہ کی لڑکی سے ہوئی۔ یم دوتیہ ان کی علمیت
سے بہت متاثر ہوئے اور انھوں نے خود انھیں پسند کر لیا۔ تلسی داس جی کو اپنی بیوی سے بے حد
عشق تھا۔ "تلسی چرتر" اور "گوسائیں چرتر" کے مطابق یہی عشق روحانیت کی طرف ان کے رجحان
کا باعث بنا۔ ایک بار درد فراق سے بے چین ہو کر تلسی داس اپنی بیوی سے ملنے کے لئے
ایک طوفانی ندی پار کر کے اس کے میکے پہنچے۔ اس پر ان کی بیوی نے یہ دوہے کہے :۔

(۴۷) لاج نہ لاگت آپ کو دورا یہو ساتھ
دھک دھک ایسے پریم کو کہا کہوں میں ناتھ
استھی چرم مے دیہہ مم تا میں جیسی پریت
تیسا جو شری رام مہہ ہوتی نہ تو بھو بیت

یعنی جتنا مجھے چاہتے ہو اتنا اگر شری رام کو چاہتے تو نجات کی منزل تک پہنچتے۔ یہ بات
تلسی داس کو ایسی لگی کہ انھوں نے گھر چھوڑ دیا اور سادھو ہو گئے، تیرتھ یاترا کو نکلے اور اس
سلسلے میں ہندوستان کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک گھومے، مان سرودر سے لے کر
رامیشورم تک گئے۔ کیلاش، بندرابن، کاشی، پریاگ، ایودھیا، سبھی تیرتھوں کی یاترا کرتے ہوئے
کاشی ہی میں آ کر رہے تھے۔ چترکوٹ بھی کافی عرصے رہے اور یہاں ان کی ملاقات سمت ۱۶۱۶ میں
مہاتما سورداس سے ہوئی اور کہا جاتا ہے کہ "کرشن گیتا ولی" انھی کی فرمائش پر تصنیف
ہوئی۔ یہ بھی مشہور ہے کہ کیشوداس اور رحیم خانخاناں بھی ان سے ملے تھے۔

سمت ۱۶۳۱ میں "رام چرتر مانس" کی تصنیف کا آغاز ہوا، کچھ کے نزدیک یہ ایودھیا
میں شروع ہوئی اور کچھ کے نزدیک کاشی میں۔ دو سال اور سات مہینے میں یہ تصنیف مکمل

ہوئی۔ ’رام چرتر مانس‘ کی تصنیف کے بعد تلسی داس اپنے عہد کے علما میں سب سے زیادہ ممتاز قرار دیئے گئے۔ حتیٰ کہ سنسکرت کے مشہور عالم مدھوسودن سرسوتی نے بھی ان کی تصنیف کی تعریف کی حالانکہ اس وقت تک سنسکرت کے عالم ہندی تصانیف کی تعریف کرنا اپنی شان کے خلاف سمجھتے تھے۔ گو تلسی داس رام چندر جی ہی کے بھگت تھے اور اُسی لحاظ سے ان کی تمام تر عقیدت اور محبت رام ہی سے ہے پھر بھی انھوں نے جگہ جگہ دوسرے دیوتاؤں اور اوتاروں کا بھی تذکرہ کیا ہے۔ گنیش اور شیو، کرشن جی اور دوسرے اوتاروں کی تعریف بھی ان کے ہاں ملتی ہے حتی کہ ایک جگہ شیو رام کی ثنا گاتے ہیں اور چندر جی شیو کی۔ اس سے ان کی وسعتِ قلب اور ہمہ گیری کا ثبوت ملتا ہے۔

گوسوامی جی کے خاص دوستوں میں عبدالرحیم خان خاناں، مہاراج مان سنگھ، نابھاجی اور مدھوسودن سرسوتی کا نام لیا جاتا ہے۔ عبدالرحیم خان خاناں سے دوہوں میں خط و کتابت ہوتی تھی۔ ٹوڈر نامی بھدینی کے ایک زمیندار بھی ان کے قریبی دوستوں میں گنے جاتے ہیں ٹوڈر کے سوا اور کسی انسان کی تعریف ان کی تصنیف میں نہیں ملتی۔

تلسی داس کی وفات کے بارے میں بھی کافی اختلاف ہے، یہ مشہور ہے کہ انھیں ہیضہ ہو گیا تھا لیکن مہابیر جی کی عبادت سے وہ اچھے ہو گئے مگر اس بیماری نے ان کے جسم کو گھلا دیا تھا اور کچھ عرصہ بعد سمت ۱۶۸۰ میں ان کا انتقال ہو گیا۔ تاریخ وفات پر ابھی تک اختلاف قائم ہے شیاما تیج اتوار کا دن کچھ لوگوں کے نزدیک سب سے زیادہ معتبر ہے، کچھ ایک پد کی مدد سے ’ساون سکلا سپتمی‘ کو ان کی وفات کا دن بتاتے ہیں۔

تلسی داس کی تصانیف میں ’رام چرتر مانس‘ کے علاوہ ونے پتریکا، دوہاولی، کویتاولی گیتاولی، راما گیا پرشن وغیرہ بڑی تصانیف ہیں اور بروے راماینی، پاربتی منگل، اور جانکی منگل مختصر رسائل ہیں۔ بینی مادھو داس نے رام ست سئی کو بھی ان کی تصانیف میں گنا ہے لیکن اسے عام طور پر ان کی تصنیف تسلیم نہیں کیا جاتا۔

رام چرتر مانس پر غور کرنے سے قبل ہمیں اس کے تاریخی اور تمدنی پس منظر کو ذہن نشیں کرنا ہوگا۔ تلسی داس کے عہد تک تصنیف و تالیف کی جو روایت قائم ہوئی تھی اسے پوری طرح ادبی نہیں کہا جا سکتا۔ ویر گاتھاؤں کی زبان ناہموار اور فنی لحاظ سے ناقص تھی۔ اس میں وہ شعریت تھی اور نہ وہ ہمہ گیری جو عظمت کی دلیل ہے اس کے علاوہ کھڑی بولی میں جو کچھ تصنیف کا کام ہوا تھا اس کی نوعیت بھی کم و بیش اسی قسم کی تھی حتیٰ کہ کبیر کی بانی اپنی مقبولیت کے باوجود شعریت سے معمور نہیں کہی جا سکتی اور اس میں ناہمواری اور غیر موزونیت ملتی ہے۔ کبیر نے کھڑی بولی میں شاعری کی وہ عالم و فاضل نہیں تھے اوزبان و عروض دونوں کے لحاظ سے اس کی کمی ان کے ہاں جھلکتی ہے۔ کھڑی بولی مسلمانوں میں عام تھی اور چونکہ وہ اپنی تعلیم مسلمانوں میں بھی پھیلانا چاہتے تھے اس لئے عربی فارسی کے الفاظ ان کے کلام میں کافی تعداد میں ملتے ہیں۔

اس عہد تک ادبی زبان کی نوعیت صرف برج بھاشا ہی کو حاصل تھی اس لئے ان شعرا نے بھی جب ادبیت کی طرف توجہ کی تو برج ہی میں لکھا ہے سورداس نے برج بھاشا کو بول چال کی زبان سے زیادہ قریب کر دیا۔ برج کے علاوہ دوسری ادبی زبان اودھی تھی جس میں ایشور داس کی ستیہ وتی کتھا، اور ملک محمد جائسی کی پدماوت، موجود تھی تلسی داس نے ان دونوں زبانوں پر پوری قدرت کا مظاہرہ کیا ہے جو اس سے قبل کسی اور شاعر کے ہاں نہیں ملتا۔

ایک بات اور بھی قابل ذکر ہے تلسی داس اپنے عہد تک کے تمام اسالیب پر بھی پوری طرح حاوی نظر آتے ہیں۔ ان کے عہد تک پانچ اسالیب کا پتہ چلتا ہے ایک تو ویر گاتھاؤں کی چھپّے کا انداز ہے، دوسرے وِدّیاپتی اور سورداس کے گیتوں کا اسلوب ہے، تیسرے کبیر کی بانی اور دوہوں کی ترتیب، چوتھے گنگ اور دوسرے بھاٹوں کے کبت سویے وغیرہ کا انداز اور پانچواں ایشورداس اور ملک محمد جائسی کے دوہے اور

چوپائیوں کا طرز۔ تلسی داس کا 'رام چرتر مانس' ان تمام اسالیب سے اپنا آئینہ خانہ سجاتا ہے یہ تلسی داس کی عظمت کی دلیل ہے کہ انھوں نے ایک ایسی ہمہ گیر کہانی اپنے لئے منتخب کی جس میں اسالیب کے اس تنوع کے لیے پوری گنجائش نکال سکے۔ اس میں رام چندر جی اور سیتا کا رومان، فراق اور قربانی بھی ہے، راون کے خلاف جنگ کے رزمیہ مناظر بھی ہیں اور دیومالا کی پراسرار فضا بھی۔

رام چرتر مانس کی اہم ترین خصوصیت اس کا آہنگ اور توازن ہے تلسی داس نے قصہ کی ترتیب اور مناسبت پر بہت زور دیا ہے۔ اس طویل نظم میں کرداروں کی تفصیل بھی ہے۔ واقعات اور اشیاء کا بیان بھی ہے اور جذبات نگاری کے مرقعے بھی۔ لیکن ان میں سے کوئی بھی ضرورت سے زیادہ طویل نہیں ہونے پاتے۔ بال لیلا (بچپن کے حالات) سراپا کا بیان (نکھ سِکھ) اور واقعات نگاری سب ایک خاص آہنگ کے ساتھ پیش کئے گئے ہیں۔

انسانی نفسیات اور اس کی فطرت کے اچھے مطالعے کے کچھ نمونے تلسی داس نے پیش کئے ہیں خاص طور پر ایسے لمحات میں جہاں انسان پر جذبات کا غلبہ ہونا زیادہ قرین قیاس ہے مثلاً بن کے سفر میں مرد عورتوں کی ہمدردی، جنک ناٹیکا میں رام چندر جی اور سیتا جی کی ملاقات، راجہ دشرتھ کی موت اور اس قسم کے دوسرے مناظر بڑی شدت تاثر کے ساتھ کھینچے گئے ہیں جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ تلسی داس رام چندر جی کے کردار کو کس قدر خوبصورتی سے انسانی لباس پہنانے میں کامیاب ہو گئے تھے اور انھیں انسانی فطرت کے کن لطیف گوشوں تک رسائی حاصل تھی کہ جب چاہتے تھے انسانی جذبات کو پورے حسن اور لطافت سے بیان کر سکتے تھے۔

اسی طرح ہر موقع و محل کے مناسب حال الفاظ اور زبان استعمال کرتے ہیں، اودھی اور برج بھاشا پر ہی ان کا کمال قابل لحاظ نہیں بلکہ یہ بھی اچھی طرح جانتے تھے۔

کہ کس طبقے کے لیے کون سی زبان استعمال کرنا مناسب ہوگا۔ ایک طرف ان کے علما،
سنسکرت آمیز زبان بولتے ہیں

(۴۸) سو ہم سیم اتی وکت اکھنڈا — دیپ سکھا سوئی پرم پرچنڈا
آتم انو بھو سکھ سو پرکاسا — تب بھومول بھید بھرم ناسا

اور دوسری طرف نوکر اور نچلے طبقے کے غلام گفتگو کرتے ہیں تو یہ زبان استعمال کرتے ہیں

(۴۹) پھوری جو گو کپا رہما را — بھلے اؤکہت دکھ رؤ رہیں لاگا
کہیں جھوٹ پھری بات بنائی — نے پر یہ تہیں کر دئی ہیں مائی

اس کے علاوہ 'رام چرتر مانس' میں جگہ جگہ پر وعظ و نصیحت کی باتیں تلسی داس کسی نہ کسی کردار کی زبان سے کہلائی ہیں، یہ تبلیغ اور پند و موعظت صرف دینی باتوں تک ہی محدود نہیں بلکہ اس دور کے اخلاق، فلسفہ، تمدن اور عام دستور پر بھی حاوی ہے لیکن اس کے باوجود تلسی داس عظیم شاعری کا دامن نہیں چھوڑتے۔

بہرحال ہر حیثیت سے رام چرتر مانس ہندی کی اعلیٰ ترین تصنیف کہی جانے کی مستحق ہے جس قدر اور جتنے طویل عرصے تک اس نے عوام کے دلوں پر حکومت کی ہے اور جس قدر عظیم مخلوق پر اس کا سکہ رائج رہا ہے اس کی نظیر دنیا کی دوسری زبانوں میں بھی بہت کم ملے گی۔ تلسی داس نے حقیقتاً عوام کو ایک نیا صحیفہ بخش دیا۔ یہ اکیلا مذہبی صحیفہ ہے جسے ایک انسان نے لکھا۔

موضوع کی ہمہ گیری اور اس کے اس عظیم مقصد کے لحاظ سے جو رامائن میں پیش کیا گیا ہے وہ یقیناً ایک شعری کارنامہ کہے جانے کی مستحق ہے، پھر شاعرانہ لطافت، اندازِ بیان کی نغمگی، سادگی اور شیرینی کا جادو اسے دنیا کے اعلیٰ ترین ادبی کارناموں کا ہم پلّہ بناتا ہے۔ تلسی داس کی تشبیہیں محض روایتی اور قدیم نہیں ہیں بلکہ ان میں یہاں کی زندگی، مناظر اور فطرت کے والہانہ سادگی کے نقوش پائے جاتے ہیں جینی شاعری کی طرح تلسی داس نے

جنگلوں اور دریاؤں سے بھی تشبیہیں لی ہیں اور چڑیوں کے زمزموں اور طیور آوارہ کے چہچہوں سے بھی رنگ آمیزی کی ہے۔ خاص طور پر رامائن کا دوسرا باب "آڑنیا" بڑا ہی دل کش اور شعریت سے معمور ہے۔ اس کے دوسرے چھ حصّوں کے نام یہ ہیں:۔ بال کھنڈ، کش کندھا کھنڈ، سندر کھنڈ، لنکا کھنڈ اور اترا کھنڈ۔

تلسی داس کے اس عظیم شعری کارنامے نے صرف رام بھگتی کے شعرا ہی کو گرد نہیں کر دیا بلکہ وہ پورے ہندی ادب پر چھا گیا ہے اور بآسانی اسے ہندی کی اہم ترین اور سب سے زیادہ مکمل تصنیف قرار دے سکتے ہیں۔ تلسی داس نے شمالی ہندوستان میں ویشنوی احیار کو تکمیل تک پہنچایا اور انہی کی وجہ سے آج شمالی ہند کے عوام مذہب سے اس طرح روشناس ہوئے۔ تلسی داس کے اثر سے رام بھگتی کے جذبات بیدار ہوئے اور مختلف شعرا، نے بھی اس روایت کو لے کر چلنے کی کوشش کی لیکن تلسی داس کا ادبی قد اس قدر دیو قامت تھا کہ دوسری تمام کوششیں ماند ہو گئیں۔

بہرحال اس روایت کے دوسرے شاعروں میں سوامی اگرانند، نابھا داس ہردے رام، پران چند چوہان قابل ذکر ہیں۔

سوامی اگرانند سوامی رامانند جی کے سلسلے میں آتے ہیں اور انہی کے ایک چیلے کرشن داس پے ہاری کے چیلے تھے ان کی چار تصانیف ہیں (۱) ہتوپدیش اپ کھانہا بادنی (۲) دھیان منجری (۳) رام دھیان منجری اور (۴) کنڈلیا۔ ان کی شاعری میں کوئی خاص طرز نہیں ملتا۔ انھیں بآسانی دویم درجہ کا شاعر کہا جا سکتا ہے۔

نابھا داس تلسی داس کے بعد رام بھگتی کے سب سے اہم شاعر ہیں، یہ اگر داس کے چیلے تھے اور سمت ۱۶۵۷ میں زندہ تھے۔ ان کی مشہور تصنیف "بھگت مالا" ہے جس کی شرح سمت ۱۷۶۹ میں پریے داس نے لکھی اس میں ۲۰۰ بھگتوں کی کرامات کا تذکرہ ہے۔ تلسی داس سے ان کی ملاقات اور چشمک کی کئی روایتیں مشہور ہیں۔ ان کی شاعری بھی تمام تر رام بھگتی

کے جذبات سے معمور ہے۔ ان کے کچھ پدوں کا مجموعہ کچھ عرصہ ہوا ملا ہے۔ اس کے علاوہ اشٹ یام بھی لکھے ہیں۔ ایک برج بھاشا زبان میں اور نثر میں لکھا گیا ہے، اور دوسرا رامائن کے طرز میں دوہا اور چوپائیوں میں۔ نمونہ کلام یہ ہے، یہ سورداس کے بارے میں لکھتے ہیں :۔

(۵۰) اکتی جوت انوپراس ورن استھتی اتی بھاری
دچن پریت نرواہ ارتھ ادبھت تک دھاری
پرتی بمبت دکھے درشٹی ہردے ہری لیلا بھاسی
جنم کرم گن روپ سبے رسنا پرکاسی
بمل بدھی گن اور کی جو یہ شرونی دھرے
سورکوت سنی کون کوی جو ناہیں سرچالن کرے

ہردے رام پنجاب کے رہنے والے تھے اور کرشن داس کے لڑکے تھے۔ انھوں نے سمت ۱۶۸۰ میں سنسکرت کے ہنومان ناٹک کے قصے کو کوت اور سوئیے کی ترتیب میں ہندی میں نظم کیا ہے۔ تلسی داس نے اپنے عہد کے تمام اسالیب کو استعمال کیا ہے لیکن ناٹک کی شکل میں انھوں نے کوئی تصنیف نہیں کی اس عہد کے رام بھگتوں نے اس کمی کو بھی پورا کیا۔ پران چند نے رامائن ناٹک لکھا اور انھیں ناٹکوں کو رام بھگتی کی روایات کا خاتمہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس بات کو یہاں دُہرانے کی ضرورت نہیں کہ رام بھگتی کے جذبات اس عہد سے اس وقت کے شاعروں کو متاثر کرتے رہے ہیں اور خود ہمارے عہد میں میتھلی شرن گپت کے 'ساکیت' میں رام چندر جی ہی کی داستان بیان کی گئی ہے لیکن بھگتی نے جو شاعری اور جو فلسفہ فکر رام چندر جی کی داستان سے رائج کیا تھا وہ اس عہد میں ختم ہو گیا۔

اس عہد کے بعد جو رام بھگتی کی تصانیف ہوئیں ان میں کرشن بھگتی کے تصورات

کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔ ابھی تک تلسی داس کی رام بھگتی نے رام چندر جی کی شخصیت کی ہمہ گیری پر خاص طور پر توجہ کی تھی اور نہ تو انھیں محض ایک رومانوی نوجوان کی شکل میں پیش کیا تھا اور نہ محض جنگجو بہادر کے روپ میں۔ لیکن بعد کے رام بھگتوں نے رام چندر جی اور سیتا جی کو بھی کرشن جی اور سکھیوں کی داستان کی شکل دے دی۔ انیسویں اور بیسویں صدی میں مہنت رام چرن داس، بابا رگھوناتھ داس اور ریوا کے مہاراج رگھوراج سنگھ اس سلسلے میں قابل ذکر ہیں۔

چھٹا باب
کرشن بھگتی

ویشنوی اچیار کی دوسری شکل کرشن بھگتی کی صورت میں نمایاں ہوئی اور اس کی رہبری شری ولبھ چاریہ نے کی۔ رامانج کی طرح ولبھ چاریہ جی کا سارا زور بھی شنکر آچاریہ کی تعلیمات کے مایا واد سے پیچھا چھڑا کر مذہب کو پرستش اور پوجا کی بنیادوں پر استوار کرنا تھا۔ شنکراچاریہ نے ایشور کو غیر مجسم نور مانا تھا۔ ولبھ چاریہ کے نزدیک وحدت الوجود کائنات میں مختلف طریقے سے جلوہ دکھاتا ہے۔ جس کی بنیادی نوعیت انھوں نے تین منازل تک محدود کی۔ ست، چت، اور انند۔ ولبھ چاریہ کے نزدیک، ایشور ہی میں ساری حقیقتیں منتہج ہوتی ہیں۔ اور اس لحاظ سے انھوں نے حقیقت کو نورانی اور غیر مجسم بنانے کی بجائے سری کرشن کی شکل میں دیکھا جن کے مختلف روپ میں ظاہر ہونے کو انھوں نے لیلا سے تعبیر کیا۔

شنکراچاریہ کے برخلاف ولبھ چاریہ کے نزدیک اس مادی وجود یعنی سری کرشن کی پرستش اور ایشور کا اصل روپ ہے اور غیر مجسم روپ ضمنی۔ ان کے نزدیک عرفان وعقیدت سے عشق اور بھگتی زیادہ اہم جذبے ہیں اور عشق اور بھگتی کے جذبات انسان کے دل میں صرف اس وقت پیدا ہوتے ہیں جب ایشور کسی کو ان جذبوں سے سرفراز کرتا ہے اس طرح عشق یا بھگتی گویا اس بات کی تصدیق کرتے ہیں کہ ایشور نے اس دل کو اپنی آماجگاہ بنایا ہے۔ اسی

بنا پر ولبھ چاریہ کی تعلیمات کو 'پشٹی مارگ' بھی کہا جاتا ہے۔

ولبھ چاریہ (۱۴۷۹ء-۱۵۳۱ء) تلیگو برہمن تھے اور انھوں نے بنارس میں تعلیم پائی تھی۔ انھوں نے جہاں علم کو نجات اور عرفان کا ممکن ذریعہ تسلیم کیا وہاں بھگتی اور عقیدت کو اکثریت کے لئے ضروری اور بنیادی قرار دیا۔ بھگتی ان کے نزدیک ذریعہ بھی ہے اور مقصد بھی۔ کیونکہ ایشور کی رضا کے بغیر بھگتی کی توفیق عطا نہیں ہوتی۔

ولبھ چاریہ کے نزدیک کرشن جی حقیقت، ذہانت اور انبساط کے مجسمہ ہیں ان کے وجود کا ایک شعلۂ نورانی دراصل اس مادی دنیا کا روحانی ہیولیٰ ہے اور وہی اس کائنات میں جاری وساری ہو وہ اس کا جزوِ باطنی (انتریامی) ہیں۔ عام انسانوں میں تینوں خصوصیات کچھ اس طرح گڈمڈ ہو جاتی ہیں کہ ان میں حقیقت اور ذہانت کا عنصر تو رہ جاتا ہے لیکن انبساط بہت کچھ دب جاتا ہے لیکن جب یہ روحیں کرشن جی کی بہشت یا عالم روحانی میں پہنچتی ہیں۔ اور یہ بہشت وشنو، شیو اور برھما کے افلاک سے بھی اعلیٰ وارفع ہے۔ تب ان روحوں کو انبساط اور اس کے ساتھ تکمیل عناصر کا رتبہ نصیب ہوتا ہے۔

کرشن جی کی بہشت کو ویاپی ویکنٹھ کا نام دیا گیا ہے اور اس کی شکل برندرابن اور اس کے رومانی جنگلات اور باغوں سے مماثل قرار دی گئی ہے۔ کرشن جی کے حصۂ جسم سے رادھا جی پیدا ہوتی ہیں۔ اور ان دونوں کی جلد سے ہزاروں بلکہ لاکھوں گوپیاں اور گوپ جنم لیتے ہیں، حیوانات زندگی پاتے ہیں اور جمادات کو نمو ملتا ہے اور ان کے ساتھ کرشن اور رادھا انبساطِ حقیقی کے ساتھ یہاں رہتے ہیں۔

ولبھ چاریہ کا آدرش گوپی بن جانا ہے تاکہ اس انبساطِ حقیقی میں کرشن جی کے ساتھ شریک ہو سکیں اور اس بھگتی کو انھوں نے سیوا (خدمت) کا نام دیا ہے۔

ولبھ چاریہ نے ساری کائنات کو سری کرشن کی لیلا قرار دیا اور انہی کی عبادت اور محبت کو زندگی کا ماحصل بتایا۔ رام بھگتوں کی طرح انھوں نے بھی بھگوان کے صرف ایک روپ

کو پرستش کے لئے منتخب کیا لیکن رام بھگتی اور کرشن بھگتی کے آدرشوں میں ایک بنیادی فرق یہاں سمجھ لینا چاہیئے۔ رام بھگتوں کے نزدیک رام چندر جی کی شخصیت اور سیرت کافی ہمہ گیر اور متنوع تھی۔ اگر ایک طرف ان میں اطاعت اور احساس فرض کی جھلکیاں دیکھتے ہیں تو دوسری طرف ایک محبت کرنے والے شوہر اور بہادر جنگجو کے روپ میں دیکھتے ہیں۔ ان کی داستان میں ویر رس بھی ہے، شرنگھار رس بھی اور راج نیتی کی جھلکیاں بھی۔ اس طرح رام چندر جی کی شخصیت گویا خانگی زندگی، رومانوی کیفیات، اور سیاسی حکمراں کی شخصیت کا سنگم ہے۔

کرشن جی کی شخصیت میں بھی اس قسم کے تنوع گوشے پائے جاتے ہیں۔ مہا بھارت میں گیتا کے اپدیش دینے والے کرشن اور سکھیوں سے چھیڑ کرنے والے کرشن میں فرق ہے کنس سے لڑنے والے کرشن کا روپ ان دونوں سے نرالا ہے۔ ان کا کردار ایک ساتھ ایک فلسفی، رومانوی اور بہادر جنرل کا کردار ہے لیکن کرشن بھگتوں نے رام بھگتوں کے برخلاف کرشن جی کے صرف رومانوی پہلو پر زور دیا اور انھیں مست کنہیا کے روپ میں پیش کیا۔ اس میں شک نہیں کہ اس سے ان کی شخصیت میں جاذبیت اور مقناطیسی کشش پیدا ہو گئی۔ مگر ایک طرفہ پن اور یک جہتی آجانے سے کرشن جی کی ذات کی ہمہ گیری ختم ہو گئی۔

کرشن بھگتی کے سب سے اہم شاعر سور داس گزرے ہیں جنھیں تلسی داس کے بعد مقبولیت اور ادبی پختگی کے لحاظ سے ہندی ادب کا عظیم ترین شاعر کہا جا سکتا ہے۔

سور داس کی زندگی کے متعلق وثوق سے بہت کم حالات معلوم ہو سکے ہیں ان کی سیرت اور حیات کے بارے میں مختلف روایات مشہور ہیں اور وہ اس قدر مقبول ہو چکی ہیں کہ انھیں بالکل نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ "چوراسی وشنوؤں کی وارتا" سے صرف اس قدر معلوم ہوتا ہے کہ وہ آگرے اور متھرا کے درمیان گو گھاٹ پر سادھو کی طرح رہا کرتے تھے۔ ایک بار ولبھ چاریہ اس گھاٹ پر آئے تھے اور وہیں سور داس نے ان کی خدمت میں حاضر ہو کر ان کی مریدی حاصل کی تھی اور انھوں ہی نے ان کو کرشن جی کے حالات کو عوامی

اور مقبول گیتوں کی شکل میں نظم کرنے کا حکم دیا تھا۔ اس روایت اور کچھ دوسرے شواہد کی مدد محققین نے ان کی سنہ پیدائش سمت ۱۵۴۰ کو قرار دیا ہے۔ اسی طرح ان کے خاندان کے بارے میں ایک پد ان کی تصنیف ساہتیہ لہری میں ملتا ہے جس میں انھوں نے خود کو چند برداؔئی کے سلسلے میں بتایا ہے اور اپنے کو ہری چند بھاٹ کا فرزند بتایا ہے۔

یہ بھی مشہور ہے کہ ان کے چھ بھائی اور تھے جو مسلمان حکمرانوں کے خلاف جنگ کرتے ہوئے مارے گئے۔ یہ سب سے چھوٹے تھے اور کچھ روایتوں کے بموجب پیدائشی اندھے تھے ایک روز اِدھر اُدھر بھٹکتے ہوئے ایک کنویں میں گر پڑے اور چھ دن وہاں پڑے رہے آخرکار سری کرشن نے ان کو بینائی بخشی اور کنویں سے باہر نکالا۔ سری کرشن کے درشن کے بعد انھوں نے دعا مانگی کہ ان آنکھوں سے سری کرشن کے سوا اور کسی کو نہ دیکھوں اور ان ہی کا بھجن کرتا رہوں۔ جب وہ برج پہنچے تو اندھے تھے اور وہیں انھوں نے کرشن جی کے بھجن گانے شروع کیے۔

کرشن جی کے بھجنوں کے بارے میں یہ اچھی طرح سمجھ لینا چاہیے کہ سورداس سے قبل اس کی روایت کافی پروان چڑھ چکی تھی ان میں ودیاپتی خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

ودیاپتی مادھوچاریہ کی تعلیمات اور وشنوی تحریک دونوں سے متاثر ہیں مادھوچاریہ دکن کے ایک مہاتما گذرے ہیں جو پہلے شنکراچاریہ کی وحدت کے نظریے سے متفق تھے اور ان کے سلسلے میں شامل تھے مگر بعد کو مہابھارت اور بھگوت گیتا پڑھ کر بھگتی کی طرف رجوع ہو گئے تھے۔ مادھوچاریہ کا اثر دکن تک محدود رہا اور شمالی ہند میں وہ اس شکل میں عام نہیں ہوا۔ اس کے علاوہ ودیاپتی نے وشنوسوامی اور نربانک چاریہ کی تعلیمات سے بھی اثر قبول کیا۔ کرشن بھگتی کی جو داستانیں اور تمثیلیں ملتی ہیں ان کی فراہمی میں ودیاپتی کا بڑا حصہ ہے۔

ودیاپتی بہار کے دربھنگہ شہر کے بسپی نامی گاؤں کے رہنے والے تھے سمت ۱۴۱۷ میں

پیدا ہوئے اور سمت ۱۵۰۷ میں وفات پائی. ہندی کے علاوہ ان کی سنسکرت تصانیف کا بھی پتہ چلتا ہے. ان کے گیتوں میں رومانویت کا اثر ہے لیکن کلام کی شعریت اور شیرینی کا انکار نہیں کیا جا سکتا. نمونۂ کلام یہ ہے :-

(۵۱) چتنے جتنک دھن پائے بٹائے لوں میلی پر چھنے کھائے
مرن کا بیرے ہار کوئی نہ پوچھی کرم سنگے چل جائے
اے ہری بندو تو آپد نائے
تو آپد پر یہری پاپ پیوندھی پار ہوپ کون اپائے
جاوت جنم ہم تو آپد نہ سیو توں یووتی متی ے میلی
امرت تی آجے کئے ہالاول پی آوں سپندے وپدہی میل
نو. برندابن نویں ترو گن نو نو بکست پھول
نوین بسنت نوین ملیانل ماتل نوالی کل

اس کے علاوہ میرا بائی کے بھجن اشٹ چھاپ کے شاعروں سے قبل عام ہو چکے تھے. میرا بائی جودھپور کے راجہ رتن سنگھ کی بیٹی تھیں. یہ سمت ۱۵۷۳[۱] میں جوکڑی نام کے ایک گاؤں میں پیدا ہوئیں اور ان کی شادی اودے پور کے راج کمار بھوج راج سے ہوئی یہ شروع ہی سے کرشن جی کی پرستش میں لگی رہتی تھیں. شادی کے بعد یہ محویت اور بھی زیادہ ہوگئی. مندر میں جا کر کرشن جی کی مورتی کے سامنے زائروں کے روبرو ناچتی اور گاتی تھیں. شاہی خاندان نے اسے اپنی ہتک اور تذلیل سمجھ کر انھیں روکنے کی کوشش کی، یہاں تک مشہور ہے کہ ایک بار انھیں زہر دیا گیا مگر ان پر زہر کا کوئی اثر نہیں ہوا، آخر وہ محل سے چل کھڑی ہوئیں اور دوارکا اور برندابن کے مندروں میں گھومتی اور بھجن گاتی پھرتی تھیں. کہا جاتا ہے کہ انھوں نے تلسی داس سے خط و کتابت

---

[۱] ڈاکٹر شیام سندر داس نے ان کا سن پیدائش سمت ۱۵۵۵ قرار دیا ہے

کی تھی۔ ان کا سن وفات سمت ۱۶۰۳ قرار دیا جاتا ہے

میرا بائی کے بھجن شیرینی اور سادگی کے لئے مشہور رہیں۔ انھوں نے جذبات نگاری اور عشق کمل کا جو انداز اختیار کیا ہے اس پر صوفی شعرا کا بہت کچھ اثر معلوم ہوتا ہے۔ ہندی شاعری کی روایت کے بموجب ایک تو انھوں نے عورت کی طرف سے مرد کو (اور بقول ان کے "سری کرشن کے سوا اور کوئی مرد ہے ہی نہیں جس سے میں شرم کروں") مخاطب کیا ہے۔ اور والہانہ عشق اور سرمستی کے گیت گائے ہیں۔ ان میں رومانوی شیرینی ہے زبان کی سادگی اور مٹھاس ہے اور عشق کی کیفیات اور حسن کے غمزے ہیں، یہ عقیدت سے نہیں محبت کے انداز و ادا سے معمور دنیا ہے۔ نمونہ کلام یہ ہے :۔

(۵۲) بسو مورے نین میں نند لال

موہنی مورت سانوری صورت، نینا بنے رسال
مور مکٹ مکرا کرت کنڈل ارن تلک دئے بھال
ادھر سدھا رس مرلی راجتی اُر بجینتی مال
چھدر گھنٹکا کاٹی تٹ سوبھت نرپور شبد رسال
میرا پربھو سنتن سکھدائی بھگت بچھل گوپال

ان کی چار تصانیف مشہور ہیں "نرسی جا کا مائرا"، "گیت گووند ٹیکا"، راگ گووند، اور راگ سورٹھ۔

ودیاپتی اور میرا بائی کی تصانیف کے باوجود کرشن بھگتی کی مستقل روایت سور داس اور اشٹ چھاپ کے دوسرے شاعروں سے استوار ہوتی ہے۔ اشٹ چھاپ کو یہ نام اس لئے دیا گیا ہے کہ اس سلسلے میں آٹھ شاعر شامل ہیں، یہ دراصل ولبھ چاریہ سے متعلق تھے اور اس لئے انہی کے لڑکے اور جانشین وٹھل ناتھ اس کے بانی ہوئے اور ان آٹھ شاعروں میں سور داس۔ کمبھن داس، پرمانند داس، کرشن داس، چھیت سوامی

گووند سوامی، چھتربھج داس اور نند داس شامل ہیں، ان میں پہلے چار شاعر تو خود ولبھ چاریہ کے چیلے ہیں اور آخری چار وٹھل ناتھ کے۔

ان سب میں سور داس سب سے زیادہ اہم ہیں، ودیاپتی اشٹ چھاپ کے اس تذکرے سے سور داس کا ذہنی پس منظر سمجھنے میں مدد ملے گی۔

سور داس اپنے کلام کے لحاظ سے ہی نہیں بلکہ ان روایات کے لحاظ سے بھی بڑی دل نشین شخصیت کے مالک ہیں جو ان کے گرد جمع ہو گئی ہیں۔ کچھ ان لوگوں نے تلسی داس کی طرح ان کے بھگتی کے شوق کو ان کی محبوب رقاصہ چنتامنی سے منسوب کیا جس طرح تلسی داس اپنی بیوی کے فراق سے گھبرا کر میکے پہنچ گئے تھے اسی طرح سور داس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ بے پناہ بارش میں چنتامنی کا دروازہ بند پاکر ایک سانپ کو کمند سمجھ کر اسی کے سہارے گھر کے اندر داخل ہو گئے تھے جس پر چنتامنی نے انھیں سرزنش کی اور کہا کہ اگر اس طرح ایشور کی پرستش میں محو ہوتے تو تمھیں عرفان مل جاتا جس پر انھوں نے مایا سے آنکھیں بند کرنے کے لئے آنکھوں میں سوئے بھونک لئے تھے لیکن اس قسم کی روایات پر یقین نہیں کیا جا سکتا۔ اسی طرح ان کو پیدائشی اندھا قرار دینا بھی دشوار ہے۔ کیونکہ ان کے اشعار میں خارجی مناظر اور رنگ کا احساس ملتا ہے جو پیدائشی اندھے کو نہیں ہو سکتا۔ بہر حال اس میں شک نہیں کہ ان کی ساری عمر کرشن جی کے بھجن گاتے ہوئے گذری ہے اور وہ مندر میں مقیم رہا کرتے تھے۔

ان کی سب سے اہم تصنیف سور ساگر ہے کہا جاتا ہے کہ اس میں سوا لاکھ اشعار تھے۔ مگر اب سور ساگر کے جو نسخے دستیاب ہوتے ہیں۔ ان میں سے کسی میں بھی چھ ہزار سے زیادہ پد نہیں ہیں۔ سور ساگر میں کرشن جی کی تعلیمات سے زیادہ ان کی شخصیت اور کردار پر زور دیا گیا ہے۔ اس میں بھگوت گیتا کی روح ہے اور جگہ جگہ بھگوت گیتا کی تعلیمات اور اس کی پیش کردہ کرشن جی کی تصویریں مل جاتی ہیں لیکن دراصل سور داس بھگوت گیتا سے اپنی

تصنیف کا مرکزی خیال تلاش کرنے میں مدد لیتے ہیں اور کرشن جی کے بارے میں معلومات فراہم کرنے میں اس کا سہارا لیتے ہیں۔ اس کے علاوہ سور ساگر کو بھگوت گیتا سے اور کوئی تعلق نہیں، گو بھگوت گیتا کی طرح سور ساگر کو بھی بارہ ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے لیکن یہ بعد کے مرتبین کا کام معلوم ہوتا ہے۔

بہر حال ادبی نقطۂ نظر سے ایک بات بہت اہم ہے۔ سورداس نے مذہب کا نظریاتی پس منظر لے کر ایک ایسا محبوب اور دلفریب کردار ہندی ادب کو بخشا ہے جس کے مقابلے میں آج تک کوئی دوسرا کردار پیش نہیں کیا جا سکتا۔ کرشن جی کا جو تصور سورداس نے پیش کیا ہے وہ نہ تو سو فی صدی مذہبی ہے اور نہ اس کو پوری طرح روایات اور مذہبی صحائف کے لحاظ سے صحیح قرار دیا جا سکتا ہے۔ ان کے کردار کو دلفریبی اور رومانوی کیفیت بخشنے میں سورداس کے تخیل اور تخلیقی جوہر کا بڑا ہاتھ ہے انھوں نے کرشن جی کو مہا بھارت کی لڑائی اور اوتاروں کے سنگھاسن سے اُتار کر متھرا اور برندابن میں جا بسایا اور وہاں وہ مٹھاس، سرمستی اور عشق و عاشقی کے رنگ محل کھڑے کئے، جو بیک وقت دل نشین بھی ہیں اور عقیدت انگیز بھی یہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ رادھا کے کردار کو کم و بیش سورداس ہی کی تخلیق کہا جا سکتا ہے۔ بھگوت گیتا میں رادھا کا کوئی واضح تذکرہ نہیں ملتا البتہ وشنو سوامی اور نمبارک کے اثر سے رادھا ایک سکھی کی طرح سمجھی جانے لگی۔ سورداس نے اس موہوم اور غیر اہم تصور کو واضح روپ رنگ دیا۔ اور ایک شخصیت دی نتیجہ یہ ہوا کہ وہ بیک وقت کرشن جی کی عاشق اور محبوبِ خاص کی طرح عام ہو گئی۔

سورداس کا سور ساگر تکنیک کے لحاظ سے گیتوں کی شکل میں لکھا گیا لیکن ان گیتوں میں ایک اندرونی آہنگ اور ربطِ باہمی پایا جاتا ہے جس کی وجہ سے اسے منظوم داستان یا مثنوی کی شکل بھی کہا جا سکتا ہے۔ سورداس میں نہ تو تکنیک کے لحاظ سے تلسی داس کی ہمہ گیری ملتی ہے نہ موضوع کے لحاظ سے۔ جہاں تک تکنیک کا سوال ہے تلسی داس نے

ناٹک کے سوا ہر طرزِ سخن کو اپنایا ہے لیکن سورداس نے گیتوں ہی کو ذریعہ اظہار بنایا اسی کے ساتھ ساتھ انھوں نے گیتوں کی مٹھاس اور نرمی قائم رکھنے کے لئے ایسے جذبات اور واقعات کا تذکرہ نہیں کیا ہے جن میں مٹھاس اور نرمی نہ ہو لہذا ان کا احاطۂ فکر کافی محدود ہے۔

وہ صرف وصل و فراق اور وارداتِ عشق کے گیت گاتے ہیں۔ ان کے کلام میں کیف و درد ہے۔ غصہ، جوش، رزمیہ مناظر یا اس قسم کے دوسرے سخت اور کرخت جذبات کا مظاہرہ نہیں ہوتا۔ اسی لئے کرشن جی کے مختلف مدارجِ حیات کے بیان میں ان کی 'بال لیلا' خاص طور پر کامیاب ہے۔ چھوٹی چھوٹی باتوں کو وہ جس لطافت اور خوبصورتی سے بیان کرتے ہیں۔ وہ ان کی قدرتِ کلام اور مشاہدہ کی قوت کی دلیل ہے۔ یشودھا کرشن جی کو گود میں لئے آنگن میں کھڑی چاند دکھا رہی ہیں کرشن جی اسے لینے کے لئے ضد کرتے ہیں:

(۵۳) ٹھاڑی اجر جسودا اپنے ہر ہین لئے چندا دکھراوت
روَوت کت بلی جاوں تمہاری دیکھوں دھوں بھری نین جراوت

من ہی من ہری بدھی کرت ہیں ماتا سوں کہی تہیں منگاوت
لاگی بھوک چند میں کھے ہوں دیہی دیہی رس کری برجھاوت

جب کرشن جی کسی طرح ضد سے باز نہیں آتے تو یشودھا ان کی ضد اس طرح پوری کرتی ہیں۔

(۵۴) جُل پٹ آنی دھرنی پر رکھیو گاہی آنیو وہ چند دکھا دیں
سورداس پربھو ہنسی مسکیانے بار بار دوا ؤ کرنا دیں

'بال لیلا' کے بعد ان کے لڑکپن کے واقعات بھی اسی طرح بیان کئے ہیں۔ ان کا مکھن چرانا اور ماں تک ان کی شکایتیں پہنچنا پھر ان کی جوانی اور گوپیوں سے چھیڑ چھاڑ کرنا پنگھٹ پر

پر گھڑے توڑنا سب بڑے ہی دل نشیں انداز میں بیان ہوئے ہیں، اس کے بعد فراق کا زمانہ آتا ہے مگر گوپیاں انھیں فراموش نہیں کرتیں۔ اسی موقع پر سورداس نے گوپیوں کی زبان سے نرگن واد کی مخالفت کی ہے اور بار بار بھگوان کے مجسم ہونے اور سری کرشن کے روپ میں ظاہر ہونے پر زور دیا ہے۔

(۵۵) سنی ہو کتھا کون نرگن کی رچی پچی بات بناوت
سگن سمیرو پرگٹ دیکھیت تم ترن کی اوٹ دراوت

اودھو نامی جب ایک سفر کرشن جی کے پاس سے گوپیوں میں آتا ہے اور انھیں نرگن واد کی طرف مائل کرتا ہے تو گوپیاں اس کا مذاق بناتی ہیں اور یہ سمجھتی ہیں کہ شیام نے بیوقوف بنانے کے لئے انھیں یہاں بھیجا ہے

(۵۶) ادھو جاہو تمہیں ہم جانے
شیام تمہیں ہیاں بدھا نا ہیں پٹھائے تم ہو بیچ بھلانے
برج داسن کو جوگ کہت ہو بات ہو کہت نہ جانے
ہم سوں کہی لئی سو سہت کے جیبھہ گئے یہوا پانے

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ گوسوامی تلسی داس کی رامائن کے بعد سورداس کا سورساگر نرگن واد کے خلاف ویشنوی احیا کا دوسرا اہم قدم تھا جس طرح تلسی داس نے رام چندر جی کی ذات میں یزدانی جلوے کو مجسم کرنے کی کوشش کی۔ اسی طرح سورداس نے کرشن جی میں یزدانیت کو محدود کر دیا۔ ان کے نزدیک کرشن جی ہی بھگوان یا روح کائنات کا اصل روپ ہیں اور ان کی پرستش ہی سچی پوجا کہی جا سکتی ہے۔

اشٹ چھاپ کے دوسرے اہم شاعر نند داس ہوئے جو سورداس کے ہمعصر تھے اور سورداس کے انتقال کے کافی عرصے بعد تک زندہ رہے "۲۵۲ ویشنوؤں کی وارتا" میں دوسرے شاعروں کے علاوہ ان کا بھی تذکرہ ملتا ہے۔ اس میں نند داس کو تلسی داس کا

بھائی بتایا گیا ہے لیکن محققین اب اس بات پر متفق ہیں کہ نند داس اور تلسی داس میں کوئی رشتہ نہ تھا۔ ان کے بارے میں یہ روایت بھی مشہور ہے کہ وہ ایک کھتری عورت پر عاشق ہو گئے تھے اور اس کے گھر کا چکر کاٹا کرتے تھے۔ آخر اس کے گھر والے تنگ آ کر گوکل چلے گئے، یہ وہاں بھی پہنچ گئے آخر وہیں وٹھل ناتھ جی کی توجہ سے ان کا عشق مجازی سے یہ لگاؤ ختم ہوا۔

ان کا کلام سادہ اور شیریں ہے عام طور پر کہا جاتا ہے "اور کوی گڑیا نند داس جڑیا" یعنی دوسرے شاعر تو گڑھتے ہیں لیکن نند داس الفاظ نگینوں کی طرح جڑتے ہیں ان کی سب سے مشہور تصنیف راس پنچ ادھیائی ہے جو کرشن جی کی راس لیلا کے بیان میں ہے۔ ان کی تقریباً ۱۶ اور تصانیف بھی ہیں جن میں صرف بھر گیت ہی کچھ مشہور رہی جا سکتی ہے۔ کلام کا نمونہ یہ ہے۔

(۵۷) تا ہی چھن اُڈو راج اودت رس راس سہاگ
کُنکُم منڈت بدن پریا جن ناگری نایک
کومل کرن ارُن مانو بن دیاپی رہی یوں
من سج کھیلیو پھاگ گُمڑی گھوری رہیو گلال جیوں

کرشن داس بھی نند داس کی طرح وٹھل ناتھ جی کے چیلے تھے اور ان کے بہت قریب تھے، ذات کے لحاظ سے شودر تھے مگر وٹھل ناتھ جی نے انھیں مندر کا پجاری بنایا تھا ان کے کلام میں بھی دوسرے کرشن بھگتوں کی طرح وہی کرشن جی کے زمزمے گائے گئے ہیں۔

جُگل بھان چرتر ان کی ایک چھوٹی سی تصنیف ملتی ہے۔ اس کے علاوہ بھر گیت اور پریم تو نروپن بھی ان کی تصانیف ہیں۔ نند داس اور سور داس کے مقابلے میں ان کا کلام معمولی ہے۔

ان کے علاوہ پرمانند داس بھی وٹھل داس جی ہی کے چیلے ہیں اور اشٹ چھاپ کے شعرا میں شمار کئے جاتے ہیں۔ یہ قنوج کے رہنے والے تھے۔ ان کا کلام سادگی اور بے ساختہ پن کے جوہروں سے معمور ہے کہا جاتا ہے کہ ان کے کسی پد کو سن کر وٹھل ناتھ جی کئی دن تک مست رہے تھے پرمانند ساگر ان کی تصنیف ہے۔ زبان اور کلام کا نمونہ یہ ہے:

(۵۸) کہا کروں بیکنٹھ ہی جائے[۱]

جہاں نہیں نند جہاں نہ جسودا، ناہیں جہاں گوال نہ گائے
جہاں نہیں جل جمنا کی نرمل اور نہیں کدمن کی چھائیں
پرمانند پربھو چتر گوالنی برج رج تجی میری جائے بلائے

کمبھن داس بھی سنتوں اور سادھوؤں کے اسی سلسلے سے تعلق رکھتے ہیں لیکن ان کا کلام زیادہ نہیں ملتا۔ ان کے بارے میں مشہور ہے کہ ایک بار اکبر کے عہد میں انھیں سیکری بلایا گیا تھا اور وہاں ان کی بڑی مدارات ہوئی۔ سیکری جانے کا انھیں عمر بھر افسوس رہا۔ اس سلسلے میں ان کے پد سے ان کے فقیرانہ مزاج، زبان و بیان کا اندازہ ہو سکتا ہے۔

(۵۹) سنتن کو کہا سیکری سو کام

آوت جات پنھیاں ٹوٹی بسری گیئو ہری نام
جن کا مکھ دیکھ دکھ اپجت تج کو کرے پری سلام
کمبھن داس لال گردھر بنو اور سبے بے کام

کمبھن داس کے لڑکے چتربھج داس بھی اسی سلسلے سے متعلق ہیں۔ ان کی تین تصانیف دوادشائیش، بھگتی پرتاپ، ہتی جو کو منگل ملتی ہیں۔

ان کے علاوہ چھیت سوامی اور گووند سوامی اس سلسلے کی تکمیل کرتے ہیں۔ چھیت سوامی متھرا کے پنڈے تھے اور راجہ بیربل جیسے لوگ ان کے ججمان ہوا کرتے تھے۔ آخر وٹھل ناتھ جی کے چیلے ہوئے اور کرشن بھگتی کے گیت لکھنے شروع کیے۔ ان کے گیت مختلف جگہوں پر ملتے ہیں کچھ لوگوں کی زبان پر ہیں۔ متھرا کے علاقے سے محبت اور عقیدت کے جذبات ان کے کلام میں بہت ملتے ہیں۔ گووند داس انتری کے رہنے والے تھے اور بھگت ہونے کے علاوہ بڑے اچھے گویے بھی تھے۔ اور مشہور ہے کہ کبھی کبھی تان سین بھی ان کا گانا سننے کے لئے آیا کرتے تھے۔

---

[۱] مومن کا یہ شعر بے ساختہ یاد آتا ہے ؎
نہ جاؤں گا کبھی جنت میں میں نہ جاؤں گا
اگر نہ ہووے گا نقشہ تمہارے گھر کا سا

اشٹ چھاپ کے دائرے کے باہر بھی کرشن بھگتی کی روایت چلتی رہی۔ ان میں خاص طور پر ست ہری ونش جی کا نام قابل ذکر ہے، ہری ونش جی گوڑ برہمن تھے اور رادھا ولبھ شاخ کے بانی کہے جاتے ہیں۔ یہ بھی وٹھل ناتھ کے چیلے تھے انھوں نے سب سے پہلے کرشن جی کے ساتھ ساتھ رادھا جی کو بھی قابل پرستش قرار دیا، ان کی ایک سنسکرت تصنیف "رادھا سدھاندی" کا بھی پتہ چلتا ہے ان کی خاص تصنیف چوراسی پد کو قرار دیا جاتا ہے۔ ان میں رادھا کرشن کے معاملات حسن وعشق پر زیادہ زور دیا گیا ہے۔ ہری ونش جی کی اہمیت اسی بات پر منحصر نہیں ہے کہ انھوں نے رادھا جی کے کردار کو پوری عقیدت اور شعریت کے ساتھ نمایاں کیا۔ ان کے شاگردوں میں اچھے شاعر ہوئے ہیں۔ ناگری داس اور دھرو داس نے انھیں سے فیض پایا ہے۔ ان کے کلام کا نمونہ یہ ہے:

(۶۰) برج نو ترونی کدنب مکٹ منی سیاما آج بنی
نکھ سکھ لوں انگ انگ مادھری موہے سیاما دھنی
یوں راجتی کبری گوتھت کچ کنج برنی
جکرُ چندر یکن بیچ ادھر بدھوما نو گرست بھنی

ہری داسیوں میں وٹھل وپول اور بہارنی داس، سیتل اور سہاچاری سرن بھی شامل ہیں۔

اس دور کے دوسرے کرشن بھگتوں میں گدادھر بھٹ، سوامی ہری داس، سورداس مدن موہن، ویاس جی، رس کھان اور دھرو داس قابل ذکر ہیں۔ کے (KAYE) نے تاج نامی ایک خاتون کا بھی ذکر کیا ہے جو کسی مسلمان کی اہلیہ تھیں مگر کرشن جی کے بھگتوں میں شامل تھیں۔

سوامی ہری داس وہی مشہور سوامی ہیں جن کے بارے میں مشہور ہے کہ تان سین بھی موسیقی پر ان کی قدرت کا قائل تھا۔ اور ایک بار اکبر نے خود فقیر کے بھیس میں آکر ان کا گانا سنا تھا۔

رس کھان دہلی کے پٹھان سردار تھے اور پٹھانوں کے شاہی خاندان سے تعلق رکھتے تھے ان کے بارے میں یہ روایت مشہور ہے کہ وہ ایک بنئے کے لڑکے پر عاشق ہو گئے تھے اور بازار میں کسی کا یہ جملہ سن کر کہ بھگوان سے اس طرح عشق کرنا چاہئے جیسے رس کھان کو ہے گوکل چل پڑے تھے۔

وہاں آکر وٹھل ناتھ جی سے ہدایت لی۔ ان کی بھگتی کا تذکرہ "باون وشنوؤں کی وارتا" میں بھی کیا گیا ہے۔ رس خان کے بارے میں یہ بھی مشہور ہے کہ وہ ایک حسین عورت پر عاشق ہو گئے تھے۔ ایک بار بھگوت گیتا کا فارسی ترجمہ پڑھ کر خیال ہوا کہ اس سے کیوں نہ عشق کیا جائے جس پر اتنی گوپیاں عاشق تھیں، بہرحال رس کھان کا مزاج عاشقانہ ہے اور ان کے کلام میں ہر جگہ سرمستی اور رنگینی ملتی ہے، اسی لئے عاشقانہ کبت کو "رس کھان" کہنے لگے، رس کھان کا کلام سیدھا صاف اور عاشقانہ ہے۔ ان کی دو کتابیں پریم باٹیکا اور سجان رس کھان ملتی ہیں۔ کلام کا نمونہ یہ ہے:

(۶۱) مانش ہوں تو وہی رس کھان بسوں سنگ گوکل گاؤں کے گوارن
جو پسو ہوں تو کہا بسو میرو نت نند کی دھنو مجھارن
پاہن ہوں تو وہی گری کو جو کیو ہری چھتر پرندن دھارن
جو کھگ ہوں تو بسیرو کروں ملی کالندی کل کندھب کی ڈارن

اس سے پہلے کہ ہم کرشن بھگتی شعراء کا تذکرہ ختم کریں یہ یاد دلانا ضروری ہے کہ کرشن بھگتی کی شاعری نے ہندی ادب اور فکر میں نئے چشمے جاری کئے۔ ان انھوں نے کرشن اور رادھا کی کہانی کو صرف ایک رومان ہی نہیں بنایا، اسے عظیم فلسفیانہ اور متصوفانہ معنی دے۔ کرشن جی گویا ساری سماوی اور ماورائی طاقت کا مظہر قرار دئے گئے، وہ روح اعلیٰ جو مادیت سے جدا ہے اور رادھا اور دوسری گوپیاں اس روح کی اجسام قرار پائیں۔

اس سے یہ فائدہ ہوا کہ شاعری میں حسن و عشق کی کیفیات کی فراوانی، رنگینی اور سرمستی آگئی اور ہندی ادب ایک ایسے حسن کارانہ اور شیریں لب ولہجہ سے آشنا ہو گیا جس کی وجہ سے برج بھاشا ہمیشہ ہندی کی ادبی شاخ بنی رہی اس سے یہ نقصان بھی ہوا کہ عشق و عاشقی کے رندانہ تصورات کو لوگوں نے سطحی طور پر سمجھنے کی کوشش کی اور عام اخلاق پر ان کا بڑا برا اثر پڑا۔ ایک طرح سے کہا جا سکتا ہے کہ بجریانی سدھوں نے جس عشق و سرمستی کو عام کیا تھا اسی کا عکس ہمیں ایک نئے روپ میں نظر آنے لگا۔

تیسرا حصّہ

ریتی کال

پہلا باب

مغل دربار میں ہندی کا فروغ

اکبر کا زمانہ مغل سلطنت کے استحکام کا زمانہ ہے اور اکبر نے پہلی بار ہندوستانی علم و ادب سے اپنے رشتے کو استوار کیا، اکبر سے قبل کے مسلمان حکمرانوں نے بالعموم ادب کی سرپرستی کی مگر اکبر نے خاص طور پر ہندی شعراء اور ادیبوں کی ہمت افزائی کی۔ کوی اور کوی راج حضرات کو خاص طور پر انعام دیے گئے۔ سنسکرت کی اہم کتابوں کے ترجمے فارسی میں کرائے گئے۔ خود شہنشاہ نے برج بھاشا میں اشعار اور کبت کہے، دربار کے سرداروں اور افسروں میں، بیربل، خانخانان اور ٹوڈرمل نے اس طرف توجہ کی اور اس طرح ایک تہذیبی احیاء کے نقوش اُبھرنے لگے۔

اس تہذیبی احیا کا مرکزی خیال دو عظیم تمدنوں کا اتحاد اور اختلاط تھا، ہندوستان میں مسلمانوں کے بس جانے کی وجہ سے ایک نیا تمدن جنم لینے لگا تھا لیکن ابھی تک وہ اس سرزمین کے جزو نہیں بنے تھے۔ اس مشترکہ تہذیب کی نشو ونما میں اکبر کا بڑا حصہ ہے اس نے ایک طرف مسلمانوں کو ہندوستان کی روایات سے قریب کر دیا اور یہاں کے ادب اور تہذیب سے روشناس ہونے کا موقع دیا اور دوسری طرف ہندی ادب اور فکر کو فارسی اور عربی ادب اور تہذیب سے آشنا کیا، جس کے اثر سے ہندی شعرا میں نیا ادبی شعور بیدار ہوا۔ انھوں نے اپنے کارناموں میں زیادہ شعریت اور ادبی نوک پلک پر اصرار کیا اور ہندی

شاعری ایک نئے آہنگ سے آشنا ہوئی، رومان، سیاست اور رجز، غرض ہر موضوع پر طویل اور مربوط نظمیں کہی جانے لگیں۔

اکبر کے دو چار کبت ملتے ہیں۔ ممکن ہے آگے کا خیال صحیح ہو کہ انھیں تان سین نے اکبر کے نام سے لکھا لیکن یہ اندازہ ہو سکتا ہے کہ بادشاہِ وقت کا میلان طبع کس طرف تھا۔ نمونہ یہ ہے۔

(۶۲) جا کو جس ہے جگت میں جگت سراہے جا ہی
تا کو جیون سپھل ہے کہے اکبر ساہی
ساہی اکبر ایک سمے چلے کانہہ ونود بلوکن بالہی
آہٹ تیں ابلا نرکھیو، چکی چونکی چلی کری آتر چالاہی
تیوں بلی بینو سدھاری دھری سو بھگی چھبی یوں للتا اڑلال ہی
چمپک چارو کمان چڑھا دت کام جیوں ہاتھ لئی اہی لاہی

مہاراجہ ٹوڈرمل اکبر کے مشہور وزیر مال تھے۔ ٹوڈرمل پہلے شیر شاہ کے ملازم تھے اور اس کے ہاں آراضیات اور دفاتر کا جو انتظام ٹوڈرمل نے کیا تھا اس سے متاثر ہو کر اکبر نے بھی انھیں اپنا معتمد بنایا۔ ٹوڈرمل کا انتظام سلطنت ہی کے لحاظ سے بڑا مرتبہ نہیں نہیں ہے، انھوں نے اکبر کی رواداری اور اتحاد مذاہب کے اصول کو پیش نظر رکھ کر ہندوؤں کو فارسی پڑھنے کی ترغیب دی اور دفاتر میں فارسی رائج کی۔ انھی کی کوششوں سے ہند و تعلیم یافتہ حلقوں میں فارسی عام ہوئی۔ ان کا کلام زیادہ تر بکھرے ہوئے کبتوں کی شکل میں ملتا ہے اور سیاست مدن و اخلاق سے متعلق ہے۔ زبان صاف ہے انھوں نے بھگوت پران کا فارسی میں ترجمہ بھی کیا۔ کلام کا نمونہ یہ ہے :-

(۶۳) جار کو وچار کہا گانی کا گو لاج کہا — گدہا کو پان کہا اندھیرے کو آرسی
نگونی کو گن کہا دان کہا دارند کو — سیوا کہا سوم کو ارنڈن کی ڈارسی
مدپی کو سوچی کہاں ساچ کہاں لمپٹ کو — نیچ کو بچن کہا سیار کی پکار سی

ٹوڈر سو کوی ایسے ہتی تو نہ مارے ٹریں

بھاوے کہوں سدھی بات بھاوے کہو فارسی

راجہ بیربل بھی دربار کے مشہور ہندی کویوں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ بیربل کا مزاح ابھی تک مشہور ہے، وہ بلا کے حاضر جواب، طباع اور ظریف تھے شاعر بھی تھے اور شاعروں کے قدردان بھی۔ انکے بارے میں مشہور ہے کہ انھوں نے کیشوداس کو ایک بار خوش ہو کر ۶ لاکھ روپے بخش دئے تھے اور ایک بار اورچھا کے راجہ پر سے ایک کرور روپیہ کا جرمانہ کیشوداس کی سفارش پر معاف کرا دیا تھا۔ ان کا کلام بھی یکجا نہیں ملتا۔ نمونہ یہ ہے:

(۶۴) پورٹ سپوت کلھنی ناری لراک پر دس لجائن سارو

بندھو کو بدھی پروہت لمپٹ، چاکرچوراتیت دھتارو

صاحب سوم، اڑاک ترنگ، کسان کٹھور، دوان نکارو

برہما بھنے سنو اکبر بارہو باندھی سمدر میں ڈارو

لیکن اکبر کے دربار کے سب سے اہم ہندی شاعر عبدالرحیم خانخاناں ہیں۔ بیرم خاں کے صاحبزادے تھے، سنسکرت، عربی اور فارسی میں اچھی دستگاہ رکھتے تھے۔ ان کی علم دوستی اور شعرا نوازی کے تذکرے آج بھی مشہور ہیں۔ دنیا کی تاریخ میں غالباً خانخاناں سے زیادہ اور کسی فرد کی تعریف میں اس قدر اشعار اور ایسے پایہ کے شعرا کا کلام ملنا مشکل ہے۔ اس کی فیاضی اور سخاوت کی مثالیں مولانا محمد حسین آزاد نے دربار اکبری کے پورے ایک باب میں دی ہیں، گنگ کوی کو ایک بار ۳۶ لاکھ بخش دئے تھے، شاعروں کو سونے میں تلوا دینا ان کے ہاں معمولی بات تھی

عبدالرحیم خانخاناں رحیم تخلص کرتے تھے۔ ان کے دوہے صرف اخلاق کا درس نہیں دیتے بلکہ خلوص جذبات نگاری اور سادگی کی اچھی مثال کہے جاتے ہیں۔ ان میں تخیل کی کمی ہے لیکن اس کمی کو وہ سماجی زندگی کی عکاسی سے پورا کر دیتے ہیں۔ ان کو

"زبان پر اسی قدر قدرت حاصل ہے جتنی تلسی[51] داس کو انھوں نے سب اصناف میں طبع آزمائی کی ہے۔ پد، سورٹھا، کبت اور دوہے لکھے ہیں۔ حالانکہ ان کی شہرت دوہوں ہی کی وجہ سے ہے۔ ان کی پانچ تصانیف ملتی ہیں۔

رحیم دوہاولی۔ بروے نائکہ بھید۔ تسر نگار سورٹھ، مدناشٹک اور راس پنچ ادھیائی۔ حال میں مایا شنکر جی یاگیک نے کچھ اور تصانیف کا پتہ لگایا ہے جیسے نگر شوبھا، پھٹ کل بیروے پھٹ کل کوے کبت اور ایک پورا مجموعہ رحیم رتناولی کے نام سے نکلا ہے"۔ اس کے علاوہ کھیٹ کوتوکم فارسی اور سنسکرت ملی جلی زبان میں لکھی گئی ہے اور جیوتش کا ایک رسالہ ہے رحیم کاویہ میں اسی طرح ہندی اور سنسکرت میں اختلاط ہے ان کا فارسی دیوان بھی ملتا ہے اور وقائع بابری کا ترکی سے فارسی میں ترجمہ بھی کیا تھا۔ نمونۂ کلام یہ ہے

(۶۵) دردن پڑے رحیم کہہ، بھولت سب پہچانی
سوچ نہیں بت ہانی کو، جو نہ ہوے ہٹ ہانی
کو، د رحیم جانی کاہو کے د دار گیے پچھتائی
سمپتی کے سب جات ہیں وپتی سب لے جائی
جیوں رحیم گتی دیپ کی کل کپوت گتی سوے
بارے اجیارو لگے، بڑھے اندھیرو ہوے

(۶۶) بھور بھن بولی کو ملیا بڑھ وتی تاپ
گھری ایک بھری الیا! رہو چپ چاپ
باہرے کے دیوا بارن جائی   ساسو نند گھر پہنچت دیتی بجھائی
پی آوت انگنیا اُٹھ کے لین   بھنست جتر ترویا بیٹھک دین

اس کے علاوہ راجہ منوہر داس، راجہ مان سنگھ اور فیضی نے بھی ہندی شاعری کی اور اکبر کا

---

[51] رام چندر شکل: تاریخ ادبیاتِ ہندی ص۲۱۶

دربار ہندی شعرا کا مرکز بن گیا۔ یہ بھی فراموش نہیں کرنا چاہئے کہ اُن شعرا نے بھی دربار اکبری سے بلا واسطہ فیض حاصل کیا ہے جو دربار سے دور تھے، مگر امن وامان، درباری ہمت افزائی اور نئے ادبی اسلوب بیان کے اثر سے اپنے کلام کو نکھار رہے تھے تلسی داس اور سور داس بھی اسی دور کے جواہر ہیں۔

اس دور کے اہم ترین شعرا میں کیشو داس اور گنگ کوی کا نام لیا جاتا ہے۔ کیشو داس کی شاعری صنعت گری اور قواعد پرستی کی شاعری ہے لیکن اس کا انکار نہیں کیا جاسکتا کہ کیشو نے پہلی بار شاعری کے اصول وضوابط مقرر کئے اور زبان کو نکھارنے اور اس کی نوک پلک درست کرنے میں بڑی محنت کی۔ اگر کیشو نہ ہوتے تو زبان کا ادبی انداز بیان متعین نہ ہو سکتا تھا۔

کیشو داس اورچھا کے مہاراج رام سنگھ کے بھائی اندر جیت سنگھ کے دربار میں تھے ان کی پیدائش سمت ۱۶۱۲ میں ہوئی اور ۶۲ برس کی عمر پائی۔ یہ سنسکرت کے عالموں کے مشہور گھرانے میں پیدا ہوئے تھے بچپن ہی سے سنسکرت اور اس کے اصول وضوابط کی تعلیم پائی۔ ان کے بڑے بھائی بلبھدر مصر بھی شاعر تھے۔ کیشو داس سے قبل یوں تو کرپارام اور اکبری دربار کے کرنیس کوی نے زبان کے اصول وقواعد مرتب کرنے کی کوششیں کی تھیں لیکن کیشو داس نے پہلی مرتبہ اس ضابطے کو مکمل کیا۔

کیشو کے نزدیک صنائع شاعری کے بنیادی جوہر ہیں۔ کیشو نے صنائع بدائع کی ترتیب میں اپج اور ندرت سے کام نہیں لیا ہے تمام تر سنسکرت سے ماخوذ ہیں کہیں کہیں نام البتہ بدل دئے ہیں اسی لئے بعد کو ہندی اسالیب کو نئے قواعد میں ڈھالنے کی ضرورت پیش آئی۔ ان کی سات تصانیف ملتی ہیں۔ کوی پریہ۔ رسک پریہ۔ رام چندریکا۔ ویر سنگھ دیو چرتر۔ وگیان گیتا۔ رتن باولی اور جہانگیر جس چندریکا۔ اس کے علاوہ رام النکرت منجری، نکھ سکھ اور چھند شاستر بھی ان کی تصنیف ہیں۔

رام چندریکا اور ویر سنگھ دیو چرتر ان کی دو منظوم مربوط اور طویل نظمیں ہیں لیکن ہندی ادب کے نقادوں نے ان کی فنی اور شعری خوبیوں کی سخت تنقید کی ہے۔ کیشو کو شاعر کا دل اور اس کا گداز عطا نہیں ہوا تھا۔ لہٰذا یہ دونوں نظمیں صنعت گری اور لفظی صناعی کا شکار ہو کر رہ گئی ہیں۔ ان میں نہ تو وہ سادگی اور جذبات نگاری ہے جو تلسی اور سور کا امتیازی نشان ہے اور نہ واقعات و گداز نگاری اور زبان پر وہ قدرت ہے جو مربوط نظموں کے لئے ضروری ہے۔ ان کی شاعری میں علمیت کے نشانات اور بھاری بھرکم پن ہے لیکن یہ علمیت سے مرعوب نہیں کر پاتے زبان مشکل اور سنسکرت آمیز ہے اور صنعتوں سے معمور ہے۔ ان کے ہاں شرنگار رس کی افراط ہے۔ اس کے اچھے نمونے بھی رام چندریکا میں جگہ جگہ پر ملتے ہیں لیکن اس کے علاوہ دوسرے جذبات کے بیان پر انھیں اتنی قدرت نہیں معلوم ہوتی۔

کیشو اپنے عہد اور اپنے موضوعات کے لحاظ سے بھگتی عہد کے آخری شعرا میں گنے جاتے ہیں لیکن دراصل ان کا کلام اس بھگتی اور اس جذباتیت سے عاری ہے، جو کبیر، سور یا تلسی کا کارنامہ ہے، وہ زبان کے استحکام اور قواعد کی ترتیب میں زیادہ دلچسپی لیتے ہیں اور اسی لئے اس بات کے باوجود کہ انھوں نے بھگتی کے شعرا کی طرح رام چندر جی اور کرشن جی کے قصے کو نظم کیا ہے۔ ان کا سارا زور کلام صنعت گری پر صرف ہوا ہے۔ عقیدت کے زمزمے گانے پر نہیں۔ اور یہ صنعت گری اور زبان دانی دراصل آنے والے ریتی کال کی خصوصیت ہے اس لئے انھیں ریتی کال کے ابتدائی شعرا میں بھی شمار کر سکتے ہیں۔

اس سے یہ مراد نہیں کہ کیشو داس کی شاعری پھیکی اور بے روح صنعت گری کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ درحقیقت کیشو داس کا دائرۂ کمال ہندی کے دوسرے شعرا سے ذرا مختلف تھا وہ بھگتی اور ترک دنیا کے بجائے دربار کی شان و شوکت اور اس کی سیاست سے قریب تھے اسی لئے ان کے نزدیک رام چندر جی محض ایک روحانی پیشوا

نہیں بلکہ راجہ بھی ہیں جہاں وہ دربار کی سازشوں اور تیاری کا ذکر کرتے ہیں وہاں دوسروں کو بہت پیچھے چھوڑ دیتے ہیں۔ اس کے علاوہ کئی اور مرقعے بھی بڑے دیدہ زیب ہیں نمونۂ کلام یہ ہے:

(۶۷) جو ہوں کہوں رہیے تو پر بھوتا پرگٹ ہوتی
چلن کہوں تو ہت ہانی ناہی سہنو
بھادے سو کر ہٹر تو اداس بھاو پران ناتھ!
ساتھ لے چلو، کیسے لوک لاج بہنو
کیسو داس کی سوں تم سنو چھبیلے لال
چلے ہی بنت جو پے ناہیں آج رہنو
جے سیو سکھا دو یکھو تمہیں سبحان پریہ
تمہیں چلت موہی جیسو کچھو کہنو

ان کا ایک دلچسپ دوہا ہے:

(۶۸) کیسو کیسنی اس کری بیسہ ہو جس نہ کرا نہی
چندر بدنی مرگ لوچنی بابا، کہی کہی جا نہی

کیشو داس کی سب سے بڑی خدمت یہ ہے کہ انھوں نے زبان کو صاف کیا اور اسے اظہار بیان کی نئی آسانیاں بخشیں۔ کیشو داس کی شاعری صنعت گری کی نذر ہو گئی۔ لیکن اس صنعت گری اور ضابطہ بندی نے آگے آنے والے شعرا کے لئے راستہ صاف کر دیا الفاظ کے معنی اور اسلوب کا حسن نکھار دیا اور شاعری کے لئے بالیدگی اور بلوغت تک پہنچنے کی راہ ہموار کی۔

اس دور کا دوسرا شاعر گنگ کوی اکبری دربار کا کوی تھا۔ یہ رحیم خانخاناں کو بہت عزیز تھے۔ خانخاناں نے ان کے ایک چھپے پر خوش ہو کر ۳۶ لاکھ روپیہ دئے تھے وہ چھپے یہ ہے:

(۶۹) چکت بھونری رہی گیو گمن ناہیں کرت کملون
اہی پھن منی ناہی لیت، تیج ناہی بہت پون ون
ہنس مان سر دور تجیو چک چکی نہ ملے اتی
بہو سندری پدمنی برس نہ پچھے نہ کرے رتی
کھل بھلت سیس کوی گنگ بھن است تیج ردی رتھ کھیو
کھانن کھان بیرم سوں جب ہن کرودھ کری تنگ کیو

ان کا مجموعۂ کلام نہیں ملتا البتہ بکھرے ہوئے کچھ بند ملتے ہیں۔ ان کے بارے میں مشہور ہے کہ انھیں کسی راجہ نے ہاتھی کے پاؤں تلے ڈلوا دیا تھا اور وہ اسی طرح مار دئے گئے۔

اس کے علاوہ نرہری بندی جن چیھل، گرہارام، نروتم داس، بلبھدر مصر، ہول رائے بنارسی داس، سندر، لال چند اور سیناپتی مشہور شاعر گذرے ہیں مسلمان ہندی شعراء میں جمالؔ، عالمؔ، قادرؔ اور مبارکؔ قابل ذکر ہیں۔

سیناپتی دربار سے متعلق تھے، حالانکہ آخر میں دنیا ترک کر کے سنیاسی ہو گئے تھے۔ یہ انوپ شہر کے کنیا کبج برہمن تھے اور سمت ۱۶۴۶ کے قریب پیدا ہوئے تھے۔ زبان پر انھیں جو قابو حاصل ہے وہ دوسرے شعرا کو بہت کم نصیب ہوا ہے۔ خاص طور پر موسم کے بیان پر ان کے کبت زبان زد ہو گئے ہیں۔ ان کا ایک مجموعۂ کلام "کاویہ کلپدرم" بھی مشہور ہے۔ ان کے کلام میں جو سادگی اور بے ساختگی ملتی ہے وہ اس عہد میں بہت کم کسی شاعر کے کلام میں ملے گی۔ ان کا "کوبتا رتناکر" اسی قسم کے سادہ اور سچے جذبات سے معمور ہے۔ موسم کے بیان میں ان کے اشعار ہندی میں دیوی دت کے علاوہ باقی سبھی شعرا سے اچھے ہیں۔

کلام کا نمونہ یہ ہے :-

(۷۰) ورش کی ترنی ، تیج سہو کرنی تپے
جو البنی کے جال بکھرال برست ہے
تپتی دھرنی ، جگ جھرت جھرنی سیری
چھانہہ کو پکری پنتھی پنچھی برمت ہے
سیناپتی نیک دوپہری دھڑکت ہوت
دھمکا وشرم جو نہ پات کھرکت ہے
میرے جان پون سیرے ٹھور کو پکری کا ہو
گھری ایک بیٹھی کہوں گھامے بتوت ہے

اکبر کے زمانے کے بعد بھی مغل دربار میں ہندی ادب اور شعر کی سرپرستی جاری رہی. جہانگیر نے اکبر کے تہذیبی خاکے کو بدلنے کی بجائے اسے اور زیادہ رنگین اور متنوع بنانے کی کوشش کی. شاہجہاں نے بھی اس سرپرستی اور علم دوستی کی روایت کو آگے بڑھایا اور اس کے بیٹے داراشکوہ نے بھی ہندو تہذیب اور تصوف کے مطالعہ میں کافی محنت کی. حتیٰ کہ اورنگ زیب کے دربار میں بھی کویراج کا لقب ہندی شعرا کو دیا جاتا رہا حالانکہ خود بادشاہ شعر و ادب کا قائل نہ تھا.

اکبر کے بعد کے زمانے کے شعرا میں سندر مغل دربار کا اہم شاعر گذرا ہے شاہجہاں کے دربار میں اسے کویرائے کا خطاب ملا اور اس نے اپنی مشہور تصنیف سندر شرنگار لکھی سندر کو ہی نے سنگھاسن بتیسی کے قصے کو برج بھاشا میں منتقل کیا ہے جس کا ترجمہ للولال جی نے اردو میں کیا تھا. سندر شرنگار نائکہ بھید کی کتاب ہے. اس کے علاوہ ان کا بارہ ماسہ بھی مشہور رہا ہے.

شاہجہاں ہی کے عہد میں ستارہ کے راجہ سمبھوناتھ سنگھ کے سایۂ عاطفت میں متی رام

نے شاعری شروع کی اسی عہد میں تلسی، سرسوتی اور بہاری کے نغمے بلند ہوئے۔ ان میں بعض شعراء کا تذکرہ ریتی کال کے ضمن میں آئے گا لیکن یہاں یہ تذکرہ بے جا نہ ہوگا کہ بہاری نے اورنگ زیب کے تیسرے لڑکے اعظم شاہ کے لئے ایک ست سئی کہی تھی۔ جس میں متفرق اشعار کے علاوہ نائک اور نائکہ بھید پر تقریباً دوسو اشعار شامل ہیں۔ مختلف رس کے بیان ہیں اور نک سکھ اور سراپا کی تفصیل ہے۔ بہاری مغل دربار سے براہ راست وابستہ نہیں تھے لیکن اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور میں مغل دربار اور شہزادوں کا ہندی شعراء سے کس قسم کا رابطہ قائم ہو چکا تھا۔

بھگتی عہد کا بیان ختم کرنے سے قبل اس دور کے مسلمان شعراء کا ایک مختصر سا بیان مناسب ہوگا۔ عالم اکبر کے عہد کے شاعر تھے "مادھوانل کام کندلی" نامی ایک رومان انھوں نے دوہا چوپائیوں میں لکھا تھا۔ اس میں ماورائیت اور تصوف کم ہے اور مجازی عشق کی سرمستی زیادہ۔ کہانی پرانی ہے۔ جمال سمت ۱۶۲۷ کے قریب کے دوسرے مسلمان شاعر ہیں۔ ان کے دوہے راجستھان کی طرف آج بھی مقبول ہیں اور جذباتیت، خلوص اور سادگی کے لحاظ سے بے مثال ہیں، ان کے دوہوں میں بڑی رواداری، انسانیت دوستی اور سادگی ملتی ہے، ان کا کوئی مجموعہ نہیں ملتا۔ اس کے علاوہ قادر پہانی ضلع ہردوئی کے رہنے والے تھے اور سید ابراہیم کے مرید تھے، ان کا بھی کوئی مجموعہ نہیں ملتا۔ لیکن ان کے کچھ کبت کافی مشہور رہیں۔ یہ کبت خاص طور پر مشہور رہے۔

(۷۱) گن کو نہ پوچھے کوؤ، اوگن کی بات پوچھے
کہا بھیو دئی! کلی کال یوں کھرانو ہے
پوتھی او پران گیان ٹھٹھن میں ڈاری دیت
جگل چباؤن کو مان ٹھہرانو ہے
قادر کہت یا سوں کچھ کہبے کو نا ہیں
جگت کی ریت دیکھی چپ من مانو ہے

کھولی دیکھو ہیو سب اورن سوں بھانتی
گن نہ ہرانو، گن گاہک ہرانو ہے

بھگتی عہد کے خاتمے سے ہندی ادب کی تاریخ کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے مغل دربار میں ہندی ادب کی جسطرح سرپرستی کی گئی اس نے ہندی کو ایک مستقل ادبی حیثیت بخشی اسی دور کے امن وامان اور تہذیبی فروغ کے زیر اثر تلسی داس اور سورداس کے شاہکار لکھے گئے۔ اب ایک ایسا ادبی ذخیرہ فراہم ہو گیا تھا جو ادبی روایت کا کام دے سکتا تھا اور جس کے پیش نظر زبان وادب کی شیرازہ بندی کی جا سکتی تھی۔ لہذا زبان وادب کی تاریخ میں ترتیب اور استحکام کا دور شروع ہوا۔

دوسرا باب

ریتی کال کی شاعری

مغلیہ دربار کی سرپرستی اور حکومت کی ادب نوازی ہندی شاعری کے لہجے میں بنیادی تبدیلی کی پیش خیمہ ثابت ہوئی۔ ابھی تک ہندی ادب صوفیوں اور تارک الدنیا سنیاسیوں کی کٹی میں پلتا بڑھتا رہا تھا اور اسی لئے اس میں داخلی گداز، مذہبی خلوص اور عقیدت کی گرمی تھی شعرا کا زور بیان ادبی پیرایہ اختیار کرنے پر صرف نہیں ہوتا تھا بلکہ ان کی توجہ بھگتی کے ان سیدھے سادھے جذبات کے بے ساختہ اظہار پر رہتی تھی جو ان کے سینوں میں بیدار ہوئے تھے۔ انھیں دنیاداری سے ایک گونہ بے خبری اور استغنا حاصل تھا اور ہمت شکن اور مخالف حالات میں وہ بھگوان سے لو لگائے اعتکاف اور مذہبی یکسوئی کی زندگی گذار رہے تھے اسی لئے ان کے تصورات کی تازگی، خیالات کی رنگینی اور فکر کی گہرائی بہرحال صرف مذہبی دائرے تک محدود تھی۔ محبت ان کے نزدیک کرشن جی کی راس لیلا کے روپ میں آتی تھی۔ جنگ اور حق و باطل کی معرکہ آرائی مہابھارت اور رامائن کی لڑائیوں کی شکل میں سامنے آتی تھی۔

یہ مذہبی عقیدت محض بناوٹی نہیں تھی ان کی زندگی اور جذباتی سرگزشت کا ایک لازمی جزو بن چکی تھی۔ سورداس اور تلسی داس، میرابائی اور سید محمد جائسی اس فلسفے کو منظم کرتے تھے جو ان کی زندگی کا عملی فلسفہ تھا لیکن آہستہ آہستہ حالات میں تبدیلی ہوئی

حالات ہمت شکن ہونے کی بجائے حوصلہ نواز ہونے لگے۔ مغلیہ سلطنت نے ہندی ادیبوں کی سرپرستی اختیار کی، انھیں بڑے بڑے انعام واکرام دئے۔ اور ہندو فلسفے کا باقاعدہ مطالعہ کرنے کی کوشش کی مسلمان شعرانے اس طرز شاعری کو اختیار کیا اور ہندو مسلم اتحاد اور تہذیبی اختلاط کا ایک ایسا دور شروع ہوا جو اس سے قبل محض ایک خواب تھا

حالات کے چہرے سے یہ نقاب دور ہوئے تو وہ مایوسی اور ہمت شکنی کا جذبہ بھی کم ہوا جس نے تصوف کو اس قدر عزیز بنا رکھا تھا، شعرا ترک دنیا اور اعتکاف میں اس قدر سرگرم نہیں رہے۔ روحانی مباحث کی دلفریبی مادی شان وشکوہ کے سامنے ماند پڑنے لگی اور محبت اور عشق سرمدی کا تصور آہستہ آہستہ عشق مجازی کے روپ میں ڈھلنے لگا کرشن بھگتی کی شاعری بجریانی سدھوں کی تعلیمات کی طرح بدکاری اور ہوس کاری کا رنگ اختیار کرنے لگی اور جلد ہی وہ دور بھی آگیا جب بھگتی کی تقلید ہی رہ گئی اور اس کی عقیدت، جذباتی خلوص اور مذہبی لگن ختم ہو گئی۔ اس دور کی شاعری کے پاس اعلیٰ آدرش نہیں تھے، وہ مضطرب اور جیتا جاگتا وجود بھی نہیں تھا جو شعر کو گداز بخشتا ہے اور شاعری کو تمدن کی بازگشت اور پیغمبری بناتا ہے۔

ہندی ادبیات کے عالموں نے حال میں اس بات کی طرف بھی توجہ کی ہے کہ ریتی کال کی روایات کا سلسلہ بھگتی عہد کے میلانات سے استوار کیا جائے۔ اس سلسلے میں خاص طور پر حسن وعشق کے ان تصورات اور محبوب حقیقی کے روپ کا بیان کرنے کے رجحان پر خاص زور دیا گیا ہے جو نرگن وادسے لے کر کرشن بھگتی تک سبھی کے ہاں ملتا ہے جائسی پدمنی کے حسن وجمال کا تذکرہ بڑی لطافت اور تفصیل کے ساتھ کرتے ہیں تلسی داس کے ہاں حسن نسوانی کی نکھری ہوئی تصویریں ملتی ہیں۔ اسی طرح سورداس اور کرشن بھگتوں نے بھی حسن پرستی میں کمی نہیں کی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ ریتی کال میں یہ مادی پیکر مقصود بالذات بن گئے حالانکہ بھگتی عہد کے شعرا نے انھیں صرف علامتوں کی حیثیت سے استعمال کیا تھا۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ شرنگار کی جو لہر ریتی کال میں نمایاں نظر آتی ہے۔ وہ بڑی حد تک بھگتی عہد کی ہی وراثت کہی جا سکتی ہے۔

جب کہنے کے لئے کوئی نئی بات اور تازہ اور شاداب پیغام نہ ہو تو انداز بیان میں جدت پیدا کرنے کی طرف خیال جاتا ہے۔ جب شاعری پیغمبری نہیں ہو سکتی تو کاریگری ہو جاتی ہے، اسی لئے ہندی شاعری کا یہ دور گویا قواعد اور صنعت کاری کا دور ہے۔ جذباتی دور اور تیقن کا نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اس دور نے پہلی بار ہندی شاعری کو مذہبی دائرہ سے باہر نکال کر ایک ادبی پیرایۂ بیان بخشا، اس کے قواعد مرتب کیے، شاعری کے صنائع بدائع وضع کئے، اصول وضوابط کی تکمیل کی اور زبان کے استحکام اور تعین کے سلسلے میں بہت کچھ کام کیا لیکن ان کا کارنامہ شعری نہیں لسانی ہے۔ انھوں نے شعر سے اس کی بے ساختگی اور تاثیر چھین لی اور اس کی بجائے جو کچھ پیش کیا وہ نقلی نگینے کی چمک کے سوا اور کچھ نہ تھا۔

کیشو داس کا بیان اس سے قبل آ چکا ہے اس سلسلے میں یہ بھی ذکر کیا جا چکا ہے کہ کیشو داس سے قبل کرپارام اور کرنیس کوی نے زبان اور عروض کے بارے میں ابتدائی کام کیا تھا اور لسان و ادبیات کے اصول وضوابط وضع کئے تھے۔ کرپارام نے سمت ۱۵۹۸ء میں "ہت ترنگنی" نام کی ایک کتاب قواعد وعروض کے بارے میں لکھی۔ کیشو داس نے ان ابتدائی کوششوں کو اور بھی آگے بڑھایا اور اس طرح قواعد پرستی کی ایک نئی روایت شروع ہوئی۔

ریتی کال کے پس منظر کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ ہم اس دور کی شاعری کے ماحول کو سمجھیں بھگتی کے جذبات جگانے والے حالات ختم ہو چکے تھے، ہندو مسلمان آپس میں قریب ہو رہے تھے اور دربار سے شاعری کے رشتے زیادہ مضبوط ہوتے جا رہے تھے۔ اس کے نتیجے کے طور پر نہ صرف شعرا ادبی پیرایۂ بیان اور خیال آفرینی کی طرف متوجہ ہوئے بلکہ ان پر فارسی شعرا کا بھی کافی اثر پڑا۔ حسن و عشق کے وہ مضامین مضمون آفرینی اور نازک خیالی

ہی سے انھوں نے اثر قبول نہیں کیا بلکہ فارسی کے بہت سے الفاظ اور شاعرانہ اصطلاحات کو بھی جگہ دی، خاص طور پر بہاری کی شاعری میں فارسی شاعری کی یہ آواز باز گشت صاف سنائی دیتی ہے۔

اس دور کے شعرا میں بہاری، متی رام دیو، بھوشن ۔ داس اور رس لین خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

بہاری لال چوبے کہے جاتے ہیں۔ اور ان کی پیدائش گوالیار کے قریب بسوا گووند پور گاؤں میں سمن ۱۶۶۰ کے لگ بھگ مانی جاتی ہے، ایک دوہے سے پتہ چلتا ہے کہ ان کا بچپن بندیل کھنڈ میں گذرا اور شباب کا زمانہ سسرال میں۔ یہ جے پور کے راجہ جے سنگھ کے دربار سے متعلق ہو گئے تھے۔ مشہور ہے کہ راجہ جے سنگھ اپنی چھوٹی رانی کی چاہ میں اس قدر کھو گئے تھے کہ راج دربار کا کام دیکھنے کے لئے محل سے باہر نہ نکلتے تھے، درباریوں کے مشورے سے بہاری نے یہ دوہا لکھا جسے پڑھ کر راجہ جے سنگھ باہر آئے اور انھیں اسی قسم کے دوہے لکھنے کی ہدایت کی گئی۔ دوہا یہ ہے :

(۲۷) ناہیں پراگ ناہیں مدھر مدھو نہیں وکاس یہی کال
الی کلی ہی سوں بندھیو آگے کون حوال

اس واقعہ کے بعد سے بہاری کی عزت اور شہرت بہت بڑھ گئی۔ راجہ جے سنگھ ہر دوہے پر ایک اشرفی انعام دیتے تھے اس طرح سات سو دوہے لکھے گئے اور ان کا مجموعہ بہاری ست سئی کے نام سے مرتب ہو گیا۔

بہاری ست سئی کو بجا طور پر شعریت اور عاشقانہ کیف و مستی کی معراج قرار دیا جا سکتا ہے، بہاری کی شاعری میں ایک زندہ اور شاداب سرمستی ملتی ہے جو نہ مذہبی ماورائیت میں کھوئی ہوئی ہے اور نہ محض لفظی بازی گری میں۔ بہاری نے پہلی بار فلسفہ کی گہرائیوں اور مذہب کے شہ نشینوں سے اتر کر ایک عام انسان کی طرح عشق و محبت

کا راگ چھیڑا، اس کے دوہوں میں شیرینی اور مٹھاس کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ اسی لئے کہا گیا ہے:

ست سئی کے دوہرے جیوں ناوک کے تیر
دیکھت میں چھوٹے لگیں بیدھیں سکل سریر

بہاری کی ست سئی نے ہندی ادب کو بے حد متاثر کیا۔ اس کی ان گنت شرحیں لکھی گئیں جن میں ۵۴ شرحیں مشہور رہیں۔ یہ شرحیں نثر ہی میں نہیں نظم میں بھی لکھی گئیں اور اس کا ترجمہ سنسکرت نظم سے لے کر اُردو نظم تک میں ہوا۔ اُردو میں منشی دیوی پرشاد پریتم نے بہاری ست سئی کو نظم کر کے شائع کیا۔

بہاری کی شاعری داخلی جذبے اور رومانوی کیفیت کی شاعری ہے لیکن اس پر صناعی اور ضابطہ بندی کا کافی گہرا پردہ پڑا ہوا ہے۔ بہاری جذبات نگاری پر زیادہ زور نہیں دیتے، جتنا مضمون آفرینی اور خیال بندی پر صرف کرتے ہیں، نازک خیالی اور صنعت گری ان کی محبوب خصوصیات ہیں اور دوہے جیسی مختصر صنف میں انھوں نے اسے خوب نبھایا ہے لیکن ان کی شاعری فکر کے کرتب دکھانے میں زیادہ لگی رہی اور اپنے من میں ڈوب کر لکھنے کی طرف زیادہ کاوش نہیں کی۔ اس لئے ان کے دوہروں کا ہر لفظ نپا تلا ہے اور کہیں کہیں یہ التزام شعر کو پہیلی بنا دیتا ہے۔ اگر ان سے قبل ناکہ بھید کی روایت اس قدر مستحکم نہ ہو گئی ہوتی تو ان کے زیادہ تر اشعار چیستان ہو کر رہ جاتے مثلاً

(۷۳) ڈھیٹھ پر دسنی ایٹھ ہوئے کہے جو گہے سیان
سبے سندیسے کہی کہیو مسکاہٹ میں مان

نئے برہ بڑھتی بتھا کھری بکل جی بال
بلکھی دیکھ پری سنیو ہرشی ہنسی تھی کال

ان کے سب دوہے نکھ سکھ (سراپا) ناکہ بھید اور موسموں کے بیان، تین موضوعات سے

متعلق ہیں۔ ان کے کلام کا احاطہ محدود ہے لیکن صنائع اور نازک خیالی کے باوجود ان کی زبان سادہ ہے اور ادبی بھی۔

(۷۴) سگھن کنج چھایا سکھ، سیتل مند سمیر
من ہوئے جات اجوں وہے وا جمنا کے تیر

ان کی شاعری مینا کاری اور صناعی کی مثال ہے بقول رام چندر شکل وہ ہاتھی دانت کے چھوٹے سے ٹکڑے پر نقاشی اور مینا کاری کرتے ہیں اور اس پر واہ واہ کرتے نہیں تھکتے۔ جذبات کی گہرائیوں یا کائنات کی وسعت اور دل کی دنیا کی پہنائیاں ان کے لئے بہت وسیع ہیں عشق و محبت کا تصور بھی ان کے لئے ہمہ گیر اور اعلیٰ نہیں بلکہ عام اور جذباتی ہے عشق ان کی فکر کا محور نہیں اظہارِ فن کا ذریعہ ہے۔ اس کے باوجود بہاری کے کلام میں جو واردات قلبیہ اور جذبات کی بے ساختہ تصویریں ملتی ہیں وہ کسی اور کے کلام میں نہیں ملتیں۔

متی رام اس دور کے دوسرے اہم شاعر مانے جاتے ہیں۔ یہ چنتامنی اور بھوشن کے بھائی کہے جاتے ہیں سمت ۱۶۷۴ میں ضلع کانپور کے ایک گاؤں تلوانپور میں پیدا ہوئے تھے۔ یہ بوندی دربار سے متعلق تھے اور بوندی کے راجہ بھاؤ سنگھ ہی کی سرپرستی میں اُنھوں نے صنائع و بدائع پر اپنی مشہور تصنیف "للت للام" مکمل کی۔ اس کے علاوہ چھند سار، رس راج۔ ساہتیہ سار، اور لکشن شرنگار، ان کی دوسری تصانیف ہیں۔

متی رام کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے اپنے کلام میں فکر اور اظہار بیان کی سادگی کو ملحوظ رکھا وہ زیادہ تر ایسے خیالات نظم کرتے ہیں جو آسانی سے سمجھ میں آسکیں اور سامنے کے ہوں وہ دقیق خیال آرائی اور مضمون آفرینی جو بہاری کے کلام میں مزا دے جاتی ہے یہاں نہیں ملتی، ہاں اس کی جگہ بے ساختگی اور سادگی ان کا جوہر ہے۔ زبان بھی اسی لحاظ سے سادہ اور آسان استعمال کرتے ہیں۔ ان کے اشعار

میں بہاری کی زبان کی طرح لفظی شعبدہ گری اور صنعت گری نہیں پائی جاتی۔ مثلاً

(۷۵) کندن کو رنگ پھیکا لگے، جھلکے اتی انگنی چارو گورائی

آنکھن میں السانی، چتون میں منجو ولاسن کو سرسائی

کو بنو مول بکات نہیں متی رام لہے مسکان مٹھائی

جیوں جیوں نہارئیے نیرے ہوئے نینن تیوں تیوں نکرے سی نکائی

کیوں ان آنکھن سوں نہہ سنک ہوئے موہن کو تن پانپ پیجے؟

نیکو نہارے کلنک لگے یہی گاؤں بسے کہو کیسے کے جیجے

رس راج اور للت للام نے ہندی ادیبوں اور شاعروں کو بہت متاثر کیا ہے، انھوں نے جس سادگی اور صفائی سے ہر صنعت کی مثال اپنے اشعار کے ذریعے واضح کی ہے وہ خود ایک کارنامہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ رس راج اس سلسلے میں بہت مشہور ہے۔

متی رام کے بعد بھوشن کا نام ریتی کال کے اہم ترین شعرا میں لیا جاتا ہے ابھی تک بہاری اور متی رام کی شاعری نے شرنگار اور رومان پر زور دیا تھا۔ ان کے موضوع نائکہ بھید اور نک سکھ تھے لیکن بھوشن نے گویا ہندی شاعری کا قدیم ترین نغمہ رجز چھیڑا اور ویر رس کی شاعری کو رواج دیا۔

یہ متی رام اور چنتامنی کے بھائی تھے اور سمت ۱۶۷۰ میں پیدا ہوئے۔ چتر کوٹ کے سولنکی راجہ نے انھیں کوی بھوشن کا خطاب دیا تھا۔ اس کے بعد وہ بھوشن ہی کے نام سے مشہور ہوگئے، یہ کئی راجاؤں کے یہاں رہے لیکن آخر میں شیواجی سے ملاقات ہوئی اور انھیں اپنے ویر رس کی نظموں کا موضوع بنا کر بھوشن انھیں سے وابستہ ہوگئے۔ مشہور ہے کہ انھیں ایک ایک چھند پر شیواجی نے لاکھوں روپئے دئے ہیں ان کی تصانیف یہ ہیں شیوراج بھوشن۔ شیوا باونی۔ چھتر سال دسک سمت ۱۷۷۲ میں ان کا انتقال ہوگیا۔

بھوشن کی شاعری جوش۔ جذبہ اور ولولے کی شاعری ہے۔ ان کے چھندوں

میں جنگ اور بغاوت کی آگ ہے۔ انھوں نے یوں تو مختلف راجاؤں کے دربار میں رہ کر ان کی تعریف کی ہے لیکن شیواجی اور چھترسال سے ان کی عقیدت محض اس وجہ سے نہیں تھی کہ شیواجی انھیں ایک ایک دوہے پر لاکھوں روپئے دیتے تھے یا چھترسال ان کی پالکی کو کاندھا لگاتے تھے بلکہ وہ یقیناً ان دونوں جنگ جو راجاؤں کی بہادری کی قدر کرتے تھے اور جو کہتے تھے اسے محسوس کرتے تھے، بھوشن کی شاعری خوشامد نہیں رجز ہے۔

بھوشن کا دور سیاسی اور سماجی اعتبار سے ہندو مسلم علیحدگی کا دور تھا۔ اکبر، جہانگیر اور شاہجہاں نے ہندو مسلم اتحاد کی جس روایت کو پروان چڑھایا تھا اور دارا نے جس کو زندہ رکھنے کی سعی کی تھی وہ اورنگ زیب کی احیائی کوششوں کی نذر ہوگئی اور اس کے نتیجے کے طور پر ہندوؤں میں بھی ماضی پرستی اور کٹرپن کی تحریک نے جنم لیا جس کے مظہر شیواجی اور چھترسال تھے۔ اس لحاظ سے بھوشن کو بآسانی ہندو دھرم کا نمائندہ شاعر کہا جاسکتا ہے۔ بھوشن کے جذبات وہی ہیں جو اس دور میں شیواجی اور چھترسال کے ساتھیوں کے تھے جو سیاسی مناقشوں کو ایک مذہبی فریضے کا عکس سمجھ رہے تھے اور مسلمانوں کو دھرم دشمن اور بدیسی سمجھ کر سلطنت دہلی کے خلاف لڑائی چھیڑے ہوئے تھے۔

اس لحاظ سے بھوشن کی شاعری گویا اس سیاسی تبدیلی کا ایک تہذیبی عکس تھی۔

بھوشن نے کچھ چھند رومانوی انداز کے بھی لکھے ہیں لیکن درحقیقت وہ اہم نہیں ہیں۔ بھوشن کا زور کلام اسی وقت شباب پر آتا ہے جب وہ جنگ کا نعرہ بلند کرتا ہے۔ اس کے کلام میں بڑی تندی، طنز اور تلخی ہے۔ مثلاً۔

(۷۶) اندر جیم جر نبھ پر، واڑو سوانبھ پر — راون سدنبھ پر، رگھوکل راج ہے
پون بارواہ پر سنبھ رتی ناہ پر — جیوں ہہس تر باہ پر رام دوجراج ہے
دعویٰ درودھ نڈ پر چیتا مرگ جھنڈ پر — بھوشن وتنڈ پر جیسے مرگ راج ہے
تیج تم انس پر کانہہ جمی کنس پر — تیوں ملیچھ بنس پر سیر سیوراج ہے

لیکن یہ نہ بھولنا چاہیے کہ بھوشن کی شاعری بھی اپنے زمانے کی ادبی تحریکوں سے الگ تھلگ نہ رہ سکی۔ ریتی کال کے دوسرے شعرا کی طرح انھوں نے بھی صنائع بدائع پر کافی وقت اور توجہ صرف کی۔ شیوراج بھوشن بھی صنائع بدائع کی مثالوں کی صورت میں لکھا گیا ہے لیکن علم بیان کے لحاظ سے اسے اہمیت نہیں دی جا سکتی۔

بہرحال بھوشن کا کلام ایسے دور کا آغاز کرتا ہے جس میں رجعت شروع ہوئی اور وقتی طور پر اس مشترک تہذیبی آہنگ کا خاتمہ ہو گیا جو اکبر کے عہد سے بننے لگا تھا۔ بھوشن نے اس لحاظ سے یقیناً ہندی کی بڑی خدمت کی کہ رومانوی رنگینی اور عشقیہ سرمستی کی بجائے دلولہ اور جوش بھر دیا اور رجز کی وہ آگ پھر سے بھڑکائی جو عرصہ ہوا خاموش ہو چکی تھی۔ حال ہی میں محققین نے یہ مسئلہ چھیڑا ہے کہ نہ تو بھوشن متی رام کے بھائی تھے اور نہ وہ شیواجی کے دربار سے وابستہ تھے لیکن بہرحال ان کی شاعری اور شیواجی کی سیاسی تحریک کے درمیان آدرش کی جو یکسانیت پائی جاتی ہے وہ مسلم ہے۔

بھوشن اور متی رام کے دو بھائی اور بھی تھے ایک چنتامنی اور دوسرے جٹاشنکر ان میں چنتامنی بہت مشہور ہیں یہ تقریباً سمنت ۱۶۶۷ میں پیدا ہوئے اور کافی عرصے ناگپور کے راجہ مکرند ساہ کے دربار سے وابستہ رہے اور انھیں کے یہاں انھوں نے پنگل کی ایک بڑی اہم تصنیف چھند وچار کے نام سے مکمل کی۔ اس کے علاوہ شیو سنگھ سروج میں ان کی چار اور کتابوں کا تذکرہ ملتا ہے، کاویہ ویویک، کاویہ پرکاش۔ کوی کل کلپ ترو اور رامائن۔ ان کی زبان برج بھاشا ہے اور انداز بیان دل کش ہے، یہ چاروں بھائی ترپاٹھی برادران کے نام سے مشہور ہیں اور ہندی ادب کی تاریخ میں یقیناً ان کا بڑا درجہ ہے۔

بھوشن اور متی رام نے ریتی کال کو نئے نغموں سے آشنا کیا تو دیو نے اس دور میں تصنیف و تالیف کا سب سے بڑا سرمایہ چھوڑ کر اپنی جگہ بنا لی۔ دیو اٹاوے کے رہنے والے

کانیہ کبج برہمن تھے۔ بچپن ہی سے انھیں شعر و شاعری میں لفظی شعبدہ گری دکھانے کا شوق تھا۔ ان کا اصل نام دیو دت تھا۔ یہ کسی دربار سے باقاعدہ وابستہ نہیں رہے البتہ مختلف رئیسوں اور راجاؤں کے ہاں رہے ہیں۔ روایت ہے کہ انھوں نے اپنی تصانیف "اشٹ یام" اور "بھاؤ ولاس" کو اورنگ زیب کے بڑے لڑکے اعظم خاں کو سنایا تھا جو ہندی شاعری کے قدردان تھے اسکے علاوہ راجہ بھوانی دت کشل سنگھ اور بھوگی لال کے نام سے بھی اپنی تصانیف منسوب کی ہیں۔

ان کی تصانیف کا دائرہ بڑا وسیع اور ہمہ گیر ہے۔ ان کی تعداد کوئی ۵۲ بتاتا ہے اور کوئی ۷۲۔ ریتی کال کے کسی اور شاعر نے اتنی بڑی تعداد میں اور اس قدر وسعت نظر کے ساتھ تصنیف نہیں کی۔ ان کی سب سے مشہور تصنیف "جاتی ولاس" ہے جس میں انھوں نے مختلف جاتیوں اور مختلف علاقوں کی عورتوں کے حسن کا ذکر کیا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ کہ دیو رومان پرست اور عاشق مزاج شاعر تھے جنھیں سب سے پہلے حسن پرستی سے کام تھا ان میں عشق کی مستی اور لہک ہے، آخر عمر میں ان کے کلام میں توازن اور رکھ رکھاؤ پیدا ہوگیا تھا۔ لیکن ان کی شاعری کا بنیادی جذبہ وہی رہا۔

علمیت اور عروض دانی کے لحاظ سے ان کا مرتبہ ریتی کال کے کسی شاعر سے کم نہیں لیکن اس دور کی کمزوریاں اور مروجہ روایتوں میں وہ بھی برابر کے شریک ہیں۔ زبان کے لحاظ سے ان کا دائرہ کافی وسیع ہے۔ یہ ضرور ہے کہ صنعت گری اور لفظی شعبدہ گری کا طلسم ان کے ہاں بھی نمایاں ہے اور اسی کو انھوں نے علمیت کے مظاہرہ کے لئے استعمال کیا ہے علمیت کے لحاظ سے ریتی کال میں ان کا مرتبہ کیشو داس کے بعد ہے اور فن کاری کے لحاظ سے بہاری کے بعد لیکن خیال بندی، مضمون آفرینی اور تخیل کے لحاظ سے ان کا کلام اپنی نظیر آپ ہے نمونہ یہ ہے:

(۷۷) داروں کوئی اندوار وندرس بندبر　　　　مانے نہ ملند بند ہمکے سدھا سرو

ملے ملی مالتی کدنب کچستار چمپا   چاپے ہو نہ چاہے چتے چرن ٹکا سرو

داس کا اصلی نام بھکاری داس تھا اور یہ ضلع پرتاب گڈھ میں پیدا ہوئے اور وہیں کے راجہ پرتھوی پتی سنگھ کے بھائی ہندو پتی سنگھ کے سایۂ عاطفت میں رہے۔ ان کی علمیت اور قدرت کلام کی بڑی تعریف کی جاتی ہے۔ انھوں نے تمام اصناف شاعری میں طبع آزمائی کی ہے۔ چھند، رس، النکار، ریتی سبھی ان کے ہاں پائے جاتے ہیں۔ ان کی تصانیف میں رس سارنش، چھند ورنو بھ، پنگل کاویہ نرنے، شرنگار نرنے۔ نام پرکاش اور چار دوسری تصانیف مشہور رہیں۔

داس کی شاعری شعریت اور فن کے لحاظ سے شاید انھیں بلند مرتبہ پر نہ پہنچا سکے۔ ان میں دیو کی طرح نہ تو جذبات کا بہتا ہوا دریا ہے اور نہ وہ سرمستی اور رنگینی لیکن بھکاری کی علمیت اور صنعت گری سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا۔ دیو کی طرح انھوں نے بھی رس سارنش میں مختلف جاتیوں اور مختلف علاقوں کی عورتوں کا بیان کیا ہے لیکن دیو کے کلام میں وہ ایک رندِ عاشق مزاج کی کیفیات کے ساتھ آتا ہے۔ داس نے ان عورتوں کو محبوب نہیں بنایا ہے بلکہ دوتیوں، سہیلیوں اور کنیزوں کے روپ میں پیش کیا ہے۔ رس سارنش ان کرداروں سے بھرا ہوا ہے۔

ان کی زبان برج بھاشا ہے اور اودھ میں رہ کر ادبی زبان پر اس قدر قدرت سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کا مطالعہ کافی وسیع تھا اور انھیں زبان کی اچھی مہارت حاصل تھی۔ انھوں نے ریتی کال کے دوسرے شعرا کی طرح اپنے کلام میں لغت چھانٹنے اور لفظی شعبدہ گری کی طرف زیادہ توجہ نہیں کی اور نہ وہ خیال بندی اور دور کی کوڑی لانے کے پھیر میں پڑتے ہیں۔ کلام کا نمونہ یہ ہے۔

(۷۸) داہی گھری تین نہ سان رہے نہ گمان رہے نہ رہے سگھرائی
داس نہ لاج کو ساج رہے نہ رہے تن کو گھر کاج کی گھائی

ہیاں دکھ سا دنوا رے رہوں تب ہی لوں جھٹو سب بھانتی

دیکھت کا نہیہ نہ چیت رہے نا ہی چت رہے نہ رہے جترائی

دیو کی رنگینی اور داس کی علمیت کے باوجود ریتی کال میں بہاری کے بعد سب سے بڑا درجہ اور سب سے زیادہ مقبولیت پدماکر کو حاصل ہوئی، پدماکر کے اشعار اپنی سرمستی کیفیت اور عشقیہ رنگ کی وجہ سے بہاری کے علاوہ اور کسی کے کلام سے نہیں دبتے اور ان کی شہرت اس حد تک ہوئی کہ اس طرز کے ہر شعر کو پدماکر ہی کے نام سے منسوب کیا جانے لگا۔ یہ تلنگ برہمن موہن لال بھٹ کے لڑکے تھے۔ بھٹ جی درباروں کے شاعر تھے اور ان کی عزت اور شہرت کی وجہ سے یہ بھی مختلف درباروں سے وابستہ رہے باندے میں پیدا ہوئے اور سمت ۱۸۹۰ تک زندہ رہے۔ اودھ کے کمانڈر راجہ ہمت بہادر نے خاص طور پر ان کی سرپرستی کی اور انھوں نے اپنی تصنیف "ہمت بہادر وردا ولی" انھیں کے نام سے منسوب کر دی۔ اس کے علاوہ جے پور کے راجہ جگت سنگھ بھی ان کے خاص مربی تھے اور انھوں نے "جگد ونود" انھیں کے نام پر اپنی تصنیف کا نام رکھا۔ اس کے علاوہ ان کی تصانیف میں پربودھ پچاسا، گنگا لہری اور رام رسائن بھی بہت مشہور ہیں۔ گوالیار کے مہاراج دولت راؤ سندھیا کے دربار میں بھی ان کا گذر ہوا تھا اور انھوں نے ایک کبت ان کی شان میں پڑھا تھا۔ آخر عمر میں وہ گنگا گھاٹ پر رہنے لگے تھے اور وہیں انتقال کیا۔

پدماکر نے عشق و مستی کے گیت سیدھے سادے پیرائے میں گائے ہیں، نہ ان کی زبان مشکل ہے اور نہ انداز بیان دشوار پسند ہے انھوں نے زبان پر جس قدر قدرت کا مظاہرہ کیا ہے وہ بقول رام چندر شکل صرف تلسی داس ہی کے یہاں ملتا ہے کہیں تو ان کی زبان اس قدر صاف اور شیریں حسن و عشق کے معاملات کی حسین تصویریں کھینچ دیتی ہے کہیں جذبات کی بے ساختگی کا آہنگ پیش کرتی ہے اور کہیں بہت سجی ہوئی ہو پدماکر

کو خارجی محاکات اور جذبات نگاری دونوں پر جس قدر قابو حاصل ہے اس کی نظیر مشکل سے ملے گی اور قدرتی انداز اور بے ساختگی کے ساتھ انھوں نے جس طرح شعریت قائم رکھی ہے وہ لاثانی ہے، زبان کی سادگی کا نمونہ دیکھئے۔

(۷۹) آرس سوں آرت سنبھارت نہ سیں پٹ
گجب گجرات گریبن کی گھار پر
کہے پدماکر سراسوں سر سار تیسے
بتھری برا جیں بار ہیرن کی ہار پر
چھاجت چھبیلے چھتی چھہر چھرا کے چھور
بھور اُٹھے آئی کول مندر کے دوار پر
ایک پگ بھیتر او ایک دہری پہ دھرے
ایک کر کنج ایک کر ہے کواڑ پر

پدماکر مضمون آفرینی اور خیال بندی کی بجائے احساسات اور کیفیات کے شاعر تھے۔ ریتی کال کی سبھی کمزوریوں سے تو وہ محفوظ نہیں رہ سکے ہیں لیکن اس میں شک نہیں کہ جس طرح انھوں نے شاعرانہ جذبے کی اہمیت کو سمجھا اور اپنے من میں ڈوب کر لکھا اتنا ریتی کال کے کسی اور شاعر سے نہیں ہو سکا۔

پدماکر کے بعد اس دور میں دوسرا نام پرتاب ساہی کا ہے یہ رتن سین بندیجن کے لڑکے تھے اور چرکھاری کے مہاراج بکرم سنگھ کے یہاں رہتے تھے، انھوں نے سمت ۱۸۸۲ میں ویہنگ یارتھ کمودتی اور سمت ۱۸۸۶ میں کاویہ ولاس، کی تصنیف کی۔ ان کے علاوہ دس تصانیف اور بھی ان کی کہی جاتی ہیں، برج کے ادبی طرزِ بیان پر انھیں پوری قدرت حاصل ہے۔ یہ پدماکر کی طرح مست اور داخلیت پرست عشقباز نہیں، انھوں نے اپنے کلام میں ریتی کال کے سارے مروجہ اصولوں کا خیال رکھا ہے، صنعت گری علمیت

اور لفظی شعبدہ بازی انکے یہاں بہت ہے۔ ان کے اشعار میں شعریت اور علمیت، صنعت گری اور جذبات نگاری کا ایک متوازن امتزاج قائم کرنے کی کوشش ملتی ہے کلام کا نمونہ یہ ہو۔

(۸۰) جینچلتا اپنی تاجی کے رس ہی رس سوں رس سند ربچیوٗ
کو اوکینک ہے تم سوں تن کی کہی کو نہ بتیچوٗ
چوج چوائن کے سنیوہ، یہی میری کہی نت کیجو
منجل منجری پے ہو منڈلی، بچاری کے بھار سنبھار کے دیجیوٗ

رس لین کا اصلی نام سید غلام نبی تھا یہ بلگرام ضلع ہردوئی کے رہنے والے تھے۔ "انگ درپن" ان کی مشہور تصنیف ہے اور تقریباً سمت ۱۷۹۴ میں تصنیف کی گئی۔ اس میں سارے اعضاء کی تشبیہیں دی گئی ہیں اور اس طرح ریتی کال کے رواج کے بموجب محبوب کا سراپا لفظی صنعت گری کے ساتھ کھینچا گیا ہے، یہ مشہور دوہا۔

(۸۱) امی، ہلاہل، مد بھرے، سیت، سیام، رتنار
جیت مرت جھکی جھکی پرت جیہہ چت وت اک بار

انھیں کا ہے حالانکہ وہ بہاری کے نام سے مشہور ہو گیا ہے۔ ان کی دوسری تصنیف رس پربودھ ہے، جس میں موسم، نائکہ بھید، رس اور بھاؤ کے تقریباً ڈیڑھ ہزار دوہے ہیں۔ رس لین نے اپنے کو صرف دوہوں تک ہی محدود رکھا ہے اور اس میں بھی ان کی توجہ لفظی صناعی اور اظہار کمال پر زیادہ رہی ہے۔ داخلی جوش اور سوز و گداز پر نہیں۔ ان کے کلام کا نمونہ یہ ہے:

دھرتی نہ چوکی نہ گجری، باتیں ار میں لائے
چھانہہ ہرے ہر برش کو جان تئے دھرم نسائے

چکھ چلی ستروں ملیو جہت، کچ بڑھی چھون چھوانی
کٹی نچ درب دھر. بو جہت، بکجستھل میں آنی

ریتی عہد کے عظیم شاعروں کا سلسلہ رس لین پر ختم ہوتا ہے گھنانند، ٹھاکر اور بودھا جیسے شعرا کو اس قدر عظیم نہیں کہے جا سکتے لیکن انھوں نے ریتی روایات سے کسی حد تک آزاد رہ کر دل نشیں شاعری کی ہے. شاعری کی تمام تر خصوصیات ان کے کلام میں ملتی ہیں. جذبات نگاری اور وارداتِ قلبی پر ان کی توجہ تھی. گھنانند، ٹھاکر اور بودھا کو ہم شاعری کے جذبات سے عاری قرار نہیں دے سکتے. ریتی کال کے دوسرے شعرا کے برخلاف یہ تینوں شاعر محبت اور عشق کے جذبات میں مست تھے۔

گھنانند کی زبان ٹکسالی برج بھاشا ہے اور اس قسم کی پاکیزہ اور ٹکسالی زبان اس دور کے کسی شاعر کے کلام میں نہیں ملے گی، محاورہ اور روزمرہ کا استعمال بھی خوب کیا ہے۔ اندازِ بیان کی اس خوبصورتی کی وجہ سے درد و فراق کا جو بیان انھوں نے کیا وہ بہت دلفریب اور سوز و گداز سے لبریز معلوم ہوتا ہے. گھنانند سمت ۱۷۸۶ میں پیدا ہوئے، یہ کایستھ تھے اور محمد شاہ کے میر منشی تھے. نادر شاہی میں مارے گئے، ان کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ گانے میں بھی کافی مہارت رکھتے تھے، ایک بار محمد شاہ کے دربار میں کسی نے ان کے گانے کی تعریف کی محمد شاہ نے اصرار کیا مگر یہ ٹال مٹول کرتے رہے، آخر کار کسی نے کہا کہ یہ اس وقت تک نہ گائیں گے جب تک سجان نامی طوائف ان کے سامنے نہ ہو، طوائف طلب کی گئی اور انھوں نے اس کی طرف منھ اور بادشاہ کی طرف پیٹھ کر کے گانا شروع کیا۔ بادشاہ اور سب درباری گانا سن کر خوش ہوئے مگر بادشاہ نے بے ادبی کی سزا دی اور انھیں شہر بدر کر دیا۔ انھوں نے سجان سے ہمراہ چلنے کو کہا مگر اس نے انکار کر دیا۔ اس انکار سے ان کا دل ٹوٹ گیا اور یہ فقیر ہو کر برندابن چلے گئے اور اخیر عمر تک وہیں رہے یہ بھی مشہور ہے کہ نادر شاہ کے حملے کے بعد جب

لوٹ پڑی اور سپاہی منھ لٹک آگئے تو کسی نے ان کو خبر دی کہ بادشاہ کا میر منشی برندابن میں ہے اس کے پاس کافی مال ہوگا سپاہی "زر۔زر۔زر" چلاتے ہوئے آئے اور انھیں گھیر لیا۔ انھوں نے اس لفظ کو الٹ کر "رز۔رز۔رز" کہا اور دو تین مٹھی خاک ان کی طرف اچھال دی کہ اس کے سوا ان کے پاس اور کچھ نہ تھا۔ سپاہیوں نے غصے میں آکر ان کا ہاتھ کاٹ ڈالا مرنے کے قریب بھی انھوں نے اپنے خون سے یہ کبت لکھا :-

(۸۴) بہت دنان کی اودھی آس پاس پرے
کھرے ارِبرنی بھرے ہیں اُٹھی جان کو
کہہ کہہ آون چھبیلے من بھاون کو
گہہ گہہ راکھت ہو دے دے سن مان کو
جھوٹ بتیاں کی پتیاں ہیں اداس ہوئے کے
اب نہ گھرت گھن انند ندان کو
ادھر لگے ہیں آن کرئیے کہے پیان پران
چاہت چلن یے سندیسوٹے سجان کو

ان کی پانچ تصانیف ہیں "سجان ساگر" برہ لیلا، کوک سار، رسکے لوتی اور کرپا کانڈ، ان سب میں سجان کا ذکر ملتا ہے۔ حالانکہ انھوں نے برندابن پہنچ کر بھگوان سے لو لگائی تھی لیکن ان کا کلام عاشقانہ ہے فقیرانہ نہیں اور چونکہ ہجر و فراق کی منزلوں سے گذرے تھے اس لئے اسی قسم کے مضامین میں ان کا جوہر کھلتا ہے اور ان کے اسی قسم کے کبت بہت مشہور ہوئے ہیں اس بارے میں ہندی ادب کے سارے مورخ متفق ہیں کہ زبان پر جتنی قدرت انھیں حاصل ہے کسی دوسرے شاعر کو نہیں۔

بودھا راجپور ضلع باندہ کے رہنے والے برہمن تھے۔ ان کا نام بدھ سین تھا ان کے

باپ پنّا راج سے متعلق تھے اسی سے بچپن ہی سے یہ پنّا ریاست چلے گئے تھے۔ مہاراج انھیں پیار سے بودھا کہا کرتے تھے۔ وہیں دربار کی ایک طوائف سبحان (گھنانند کی محبوبہ کا نام سبحان सुजान ہے) پر عاشق ہو گئے تھے جس پر ناراض ہو کر انھیں ۶ مہینے کے لئے شہر بدر کر دیا گیا تھا۔ سبحان کے ہجر میں تڑپ کر انھوں نے برہ واریش کی تصنیف کی اور دربار میں چھ مہینے بعد آکر سنائی۔ جب راجہ نے خوش ہو کر ان سے کچھ مانگنے کو کہا تو ان کی زبان سے "سبحان اللہ" نکلا اور سبحان ان کو بخش دی گئی۔ بودھا کی شاعری میں مستی اور لہک ہے جس میں کبھی کبھی بازاری انداز بھی آجاتا ہے۔

ٹھاکر کے تخلص سے ہندی شاعری کے اس دور میں تین شاعر گذرے ہیں، ڈواسنی کے رہنے والے تھے۔ ایک کا سن پیدائش سمت ۱۷۰۰ کے لگ بھگ ہے، دوسرے رشی ناتھ کوی کے لڑکے تھے اور بعد میں اپنی برادری سے نکالے جانے پر باقاعدہ بھاٹ ہو گئے تھے۔ کبت سنانے اور انعام لینے لگے تھے، انھوں نے بہاری ست سئی کی شرح بھی لکھی۔ تیسرے ٹھاکر بندیل کھنڈ کے رہنے والے تھے اور جے پور کے راجہ پاری چھت نے انھیں اپنے درباری رتنوں میں شریک کر لیا تھا۔ مشہور ہے کہ پاری چھت کو اودھ کے کماندار ہمت بہادر نے دھوکے سے ملنے بلایا تھا۔ راجہ کو راستہ میں ٹھاکر ملے اور انھوں نے ایک سویا سنایا جس سے پاری چھت کو احساس ہوا کہ ہمت بہادر ان کے ساتھ دھوکہ کرنے والے ہیں اور وہ واپس لوٹ آئے۔ یہ سن کر ہمت بہادر نے ٹھاکر کو دربار میں بلوایا یہ گئے اور جب ان کی توہین کی گئی تو انھوں نے ایک زوردار کبت پڑھ کر تلوار کھینچ لی ہمت بہادر مسکرانے لگے اور بولے "میں صرف یہ دیکھنا چاہتا تھا کہ آپ نرے کوی ہیں یا بزرگوں کی کچھ ہمت بھی آپ میں ہے"۔

ان تینوں ٹھاکروں کا کلام مجموعہ کی شکل میں نہیں ملتا اور باہم اس قدر خلط ملط ہو گیا ہے کہ پتہ لگانا دشوار ہے کہ ان میں سے کس کا کلام ہے لیکن بندیل کھنڈی ٹھاکر کے

کلام میں. جو بے ساختگی ہے اور انھوں نے جس طرح بندیل کھنڈ میں. بولے جانے والے محاوروں کو نظم کیا ہے ان سے ایک امتیازی شان پیدا ہو جاتی ہے. ٹھاکر (سویم) نے روزمرہ کے خیالات اور جذبات روزمرہ کی. بول چال میں نظم کیے ہیں خاص طور پر جہاں عورتوں کی زبان لکھتے ہیں وہاں محاورے، کہاوتیں خوب نظم کرتے ہیں. ان کے کلام کا نمونہ یہ ہے:

(۸۴) دس بار بیس بار، ہر جی دئی ہے جا ہی
اپنے پے نہ مانے جو تو جرن برن دیو
کیسوں کہا کیجیے کچھو آپ تو کرو نہ ہوئے
جا کے جیسے دن تا ہی تیسے ہی بھرن دیو
ٹھاکر کہت من آپنو مگن راکھو
پریم نہسنک رس رنگ بہہرن دیو
بدھی کے بنائے جیو جیتے ہیں جہاں کے تہاں
کھیلت پھرت تنہو کھیلن پھرن دیو

اس دور میں شعرا کی. جو کثرت ہوئی اس کی نظیر ہندی شاعری کے کسی دوسرے دور میں نہیں ملتی بینی. مہاراج جسونت سنگھ. کل پتی مصر، سکھدیو مصر. کالیداس ترویدی رام. نواز. شری دھر. شری پتی. بیر. رسک سمتی. گنجن. علی محب خاں پریتم. بھوپتی. دلپت رائے بنسی دھر، سوم ناتھ، دو کہہ کمارمنی بھٹ. شمبھوناتھ مصر. شیو سہائے داس، رد سپاہی رشی ناتھ. بیری سال. دت. رتن کوی. بینی بندی جن اور للک داس نہ جانے کتنے شاعر گذرے ہیں.

ان میں سے تقریباً ہر شاعر کا طرز سنسکرت زدہ مضمون آفرینی کی نوعیت رکھتا ہے ان میں انفرادیت بہت کم ہے البتہ اس دور کے رواج کے مطابق لفظی صناعی اور

شعبدہ گری بہت ہے۔ سنسکرت کے مضامین کو سنسکرت کے اصول وضوابط ہی کے مطابق نظم کیا گیا ہے۔ ان شعرا میں تصنع، آورد اور خارجیت پائی جاتی ہے۔ ان میں بینی بندی جن کو اس لحاظ سے منفرد کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے ہندی ادب میں ہجو کی ابتدا کی۔ ان کی ہجویں مشہور ہیں۔ ان کی نوک جھونک لال داس سے چلا کرتی تھی اور اس معاصرانہ چشمک میں انھوں نے بہت دلچسپ نظمیں کہی ہیں۔

اس دور کے مسلمان شعرا میں عالم سوانح حیات اور شاعری دونوں کے لحاظ سے بڑے رنگین واقع ہوئے ہیں۔ یہ ذات کے لحاظ سے برہمن تھے، مگر شیخ نامی ایک رنگریزن پر عاشق ہو کر مسلمان ہو گئے تھے۔ ان کا عشق کامیاب رہا، دونوں کی شادی ہو گئی اور ایک لڑکا پیدا ہوا جس کا نام جہان رکھا۔

یہ بہادر شاہ اوّل کے دوسرے بیٹے اعظم شاہ کی سرپرستی میں رہتے تھے۔ زمانۂ تصنیف سمت ۱۷۴۰ سے سمت ۱۷۶۰ تک مانا جاتا ہے۔ اعظم شاہ ہی کے نام پر انھوں نے اپنی نظموں کا مجموعہ "عالم کیلی" مرتب کیا۔

عالم کے عشق کا قصہ بہت دلچسپ ہے۔ ایک بار انھوں نے شیخ رنگریزن کو اپنی پگڑی رنگوانے کو بھیجی تھی۔ اس کے بیچ میں کاغذ کے ایک ٹکڑے پر ان کا ایک مصرعہ لکھا ہوا چلا گیا مصرعہ تھا۔

کنک چھری سی کامنی کاہے کو کٹی چھین ؟

شیخ نے اسے اس طرح پورا کر دیا:

کٹ کو کنچن کاٹ بدھی کچن مدھ دھری دین

پہلے مصرعہ میں یہ پوچھا گیا کہ اس قدر نازک کمر نازنین کا سینہ کیوں اس قدر ابھرا ہوا ہے شیخ نے اس کا جواب یہ دیا کہ کمر سے سونا نکال کر جسم کے وسط میں بار کر دیا گیا جس سے کمر پتلی ہو گئی اور سینے میں اُبھار پیدا ہوا۔

فہیم کی حاضر جوابی کے اور بھی کئی قصے مشہور ہیں۔ ایک بار شہزادہ معظم نے اس سے پوچھا "کیا عالم کی عورت تم ہی ہو" اس نے جواب دیا "جی ہاں جہان کی ماں میں ہی ہوں"۔ زندگی ہی میں نہیں شاعری میں بھی وہ عالم کی شریک تھی اور "عالم کیل" کے بہت سے اشعار اس کے کہے ہوئے ہیں۔

عالم کی شاعری عشق و عاشقی کی تڑپ سے لبریز ہے انھیں فکر و فلسفہ سے غرض نہیں۔ وہ دردِ عشق سے بے قرار ہیں اور اسی کی سرمستیاں نظم کرتے ہیں۔ اردو ریختہ گوئی میں بھی عالم کو دسترس تھی۔ اپنی ہندی شاعری میں بھی فارسی اسلوب اور تلمیحات سے کہیں کہیں انھوں نے فائدہ اٹھایا ہے۔ عشقیہ شاعری کے اعتبار سے وہ رس کھان اور گھنانند کے ہم مرتبہ ہیں۔ نمونہ کلام یہ ہے۔

(۸۵) دانے کی نہ پانی کی، نہ آوے سدھ کھانے کی

یاں گلی محبوب کی آرام خس خانہ ہے

راج ہی سے ہے جو راجا یار کی رضائے بیچ

نازکی نظر تیر تیر کا نشانہ ہے

صورت چراغ روشنائی آشنائی بیچ

بار بار برے بلی جیسے پروانہ ہے

دل سے دلاسہ دیجے حال کے نہ خیال ہوجے

بیخود فقیر وہ عاشق دیوانہ ہے

---

(۸۶) رات کے انیندے، ارساتے، مدھ ماتے راتے

اتی کجرارے درگ تیرے یاں سہات ہیں

تکھی تکھی کورنی کر دری لیت کاڑھے جیو

کیتے بھئے گھائل او کیتے تلپھات ہے

جیوں جیوں لے بُلُل چکھ سیخ، دھووے بار بار
تیوں تیوں بل بندن کی بار جھکی جات ہے
کیبر کے بھائے کیدھوں ناہر نہنوا لے
ٗتو ہو کے پیا سے کہوں پانی تیں اگھات ہیں؟

ریتی کال کے شاعروں کی فہرست بہت طویل ہے اور یہاں تقریبًا تمام اہم شاعروں کا بیان ہو چکا ہے جنھوں نے ہندی زبان اور ادبی اسلوب کو واضح طور پر متاثر کیا یا اسے ایک نئے راستے پر لے جانے کی کوشش کی۔ اس دور میں لفظی بازی گری، صنائع و بدائع کی طرف توجہ اور ادبی اسلوب کی نوک پلک کو درست کرنے پر زیادہ زور نہیں دیا گیا بلکہ ہندی ادب کو ایک ادبی اور فنی حیثیت دینے میں ریتی کال کے شاعروں نے سب سے زیادہ اہم حصہ لیا ہے۔

ریتی کال کے ساتھ سیاسی اور سماجی حیثیت سے ہندوستان کی زندگی میں بہت بڑا انقلاب آ چکا تھا نئی سیاسی قوتیں پرانے نظامِ حیات اور قدیم طرز تمدن کی بساط تہہ کر رہی تھیں۔ ہندی ادب کی نوعیت اور اس کے ارتقا کی داستان کا ایک بالکل نیا باب شروع ہو رہا تھا جسے بہت وسیع معنوں میں دور جدید کہہ سکتے ہیں۔

چوتھا حصّہ

دَورِ جدید

پہلا باب

کھڑی بولی کی ادبی روایت

دورِ جدید کے لفظ کو آج ہم جن معنوں میں سمجھتے ہیں وہ یہاں انگریزی اثر کے مستحکم ہو جانے اور مغربی طرز تمدن اور ادبیات کا چرچا ہونے کے بعد شروع ہوتا ہے جبکہ ہمارے ادیبوں اور دانشوروں نے سیاسی اور عمرانی تقاضوں کے زیر اثر اپنے ادبی ذخیروں کو بھی مغربی طرز پر ڈھالنے کی کوشش شروع کی۔

ہندی اور اردو ادبیات کی داستان عہد جدید کے ابتدائی حصہ میں کم وبیش ایک ہی سی ہے، عام بول چال کی زبان ہونے کی وجہ سے یا شعر و شاعری کے ذریعۂ اظہار ہونے کے لحاظ سے۔ برج بھاشا کافی ترقی کر چکی تھی لیکن کسی زبان اور کسی قوم کا ادب محض شاعری سے نہیں طے کیا جا سکتا۔ اسے ادبیات کے زیادہ وسیع اور زیادہ گہرے رشتوں کی ضرورت ہے۔ ان ادبی تصنیفات سے اس کا دامن خالی تھا۔

جہاں تک برج بھاشا کا سوال ہے وہ ابھی تک ادب کا ذریعۂ اظہار بنی رہی لیکن نثر کے رسائل اس میں تقریباً معدوم ہیں۔ دورِ جدید کی تحقیقات سے سمت ۱۴۰۹ کے لکھے ہوئے ایک رسالہ کا پتہ لگا ہے جو بجریانی سدھوں اور ان کے فلسفے کے متعلق لکھا گیا ہے اس میں افعال کی شکل "پوچھی با"، "کہی با"، وغیرہ رکھی ہے جس سے راجپوتانے کے علاقے کی تصنیف معلوم ہوتی ہے۔ بہرحال نثر کے ابتدائی نشانات میں اس کا شمار کیا جاتا ہے عبارت کا

نمونہ یہ ہے :-

(۸۷) "شری گرو پرمانند تن کو ڈنڈوت ہے۔ ہی کیسے پرمانند آنند سروپ ہیں سر بر جنھیں کو جنھیں کے نتیہ گئے تیں سر پرچیتن اردآنندلے ہوتو ہے۔"

ممکن ہے کہ یہ سنسکرت کے کسی رسالہ کا آزاد ترجمہ ہو۔

برج بھاشا میں نثر کی دوسری کتاب گوسائیں وٹھل ناتھ جی کی شرنگار رس منڈن ہے۔ یہ وہی وٹھل ناتھ جی ہیں جو بھگتی کال کے اشٹ چھاپ شاعروں کو متاثر کرتے رہے ہیں۔ اس کا نمونہ یہ ہے :-

(۸۸) "پرتھم کی سکھی کہتو ہیں جو گوپی جن کے چرن وشے سیوک کی داسی کی کری جو ان کو پریم امرت میں ڈوبے کے ان کی مندہاسیہ نے جیتے ہیں۔"

اس کے "بعد چوراسی ویشنووں کی وارتا" اور "دوسو باون ویشنووں کی وارتا" نام کی دو کتابیں برج بھاشا نثر میں لکھی گئیں۔ جو اس عہد کے مذہبی تحریکات کے مطالعے میں بھی مدد دیتی ہیں اور مذہبی ادب سے متعلق شعرا کا حال بھی بتاتی ہیں۔ پہلی کتاب گوسائیں وٹھل ناتھ جی کے صاحبزادے گوسائیں گوکل ناتھ جی کی تصنیف کہی جاتی ہے۔ کچھ لوگ اسے گوکل ناتھ جی کے کسی شاگرد کی تصنیف بتاتے ہیں۔

دوسری تصنیف اورنگ زیب کے زمانے کی تصنیف ہے اور اس میں عربی فارسی کے الفاظ بلا تکلف استعمال کئے گئے ہیں۔ یہ عام بول چال کی زبان میں لکھی گئی ہیں اور ان کا مقصد ادبی پیرایۂ بیان کی بجائے تبلیغ اور عقیدت ہے نمونہ یہ ہے :

(۸۹) "سو شری نندگام میں رہتے سو کھنڈن برہمن شاستر پڑھے ہتو۔ سو جتنے پرتھوی پر مت ہیں سب کو کھنڈن کرتو۔ ایسو واکا نیم ہتو۔ یاہی تیں سب لوگن نے واکو نام کھنڈن پاریو ہتو۔"

اس کے علاوہ نابھ داس کی ایک کتاب "اشٹ یام" سمت ۱۶۶۰ کی لکھی ہوئی کہی جاتی ہے۔

بیکنٹھ منی کی "اگہن مہاتمے" اس سے بیس برس بعد کی تصنیف کہی جاتی ہے۔ ایک گمنام مصنف کا رسالہ "ناسکیے تو پاکھیان" سمنت ۱۷۶۰ کی تصنیف بتایا جاتا ہے۔

ان میں سب سے زیادہ اہم کتاب سورتی مصر کی بیتال پچیسی ہے جو سنسکرت کے ایک قصے کو برج بھاشا میں بیان کرتی ہے۔ اس کی خاص اہمیت یہ ہے کہ اس کا ترجمہ آگے چل کر فورٹ ولیم کالج کے زیر اہتمام للو لال جی نے کیا۔ اس کے علاوہ ہیرالال نے سمنت ۱۸۵۲ میں "آئین اکبری کی بھاشا وچنی کا" نام کی ایک ضخیم تصنیف کی۔ اس میں بھی فارسی، عربی کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ نمونہ یہ ہے:

(۹۰) اب شیخ ابوالفضل گرنتھ کو کرتا پربھو کو نمسکار کری کو اکبر بادشاہ کی تعریف لکھنے کو قصد کرے ہے۔ یا کی بڑائی اور چینتا اوچمتکار کہاں تک لکھوں۔"

ان کتابوں کے علاوہ برج بھاشا کی نثر کے نمونے شعرا کے کلام پر حاشیوں اور شرحوں میں ملتے ہیں لیکن یہ ادبی نثر نہیں کہی جاسکتی اور اس سے اس دور کی نثر نویسی کا واقعی اندازہ نہیں لگایا جاسکتا۔ نثر نگار رستک کی ایک شرح کی عبارت دیکھیے

(۹۱) انگنا جو ہے استری سو۔ پریم کے اتی آدیش کرو جو کاریہ کرنا چاہتی ہے تو کاریہ درشے۔ برہماؤ۔ پرتیو نیہ آدھا نتو۔ انت راؤ کیبو کہوں۔"

برج بھاشا کی نثر کا ارتقا یہیں ختم ہوگیا۔ برج بھاشا نے ادبی ذریعۂ اظہار ہونے کے سلسلے میں جو مکمل اقتدار حاصل کر رکھا تھا وہ کھڑی بولی کے رواج سے آہستہ آہستہ ختم ہو رہا تھا۔ کھڑی بولی میں تصنیف و تالیف عام ہونے لگی اور برج بھاشا کی ادبی رہبری ختم ہوگئی۔

کھڑی بولی کی نثری تخلیقات پر ایک نظر ڈالیے تو اس کے سب سے پہلے نقوش اکبر کے عہد میں ملتے ہیں۔ اکبری دربار کے گنگ کوی نے "چند چھند برنن کی مہیما" نام کا ایک رسالہ شعری مسائل پر لکھا۔ اس سے قبل کھڑی بولی کی ادب میں کیا نوعیت تھی؟

یہ سوال علمی مباحث میں بار بار آتا رہا ہے۔

ہندی محققین اس بات پر زور دیتے رہے ہیں کہ کھڑی بولی کے آثار اپ بھرنش کے عہد کی ابتدائی تصانیف سے لے کر نرگن واد کے صوفی شعراء کے کلام تک برابر ملتے ہیں اور اس کے ارتقاء کو مسلمانوں کے اثرات اور اردو کے نشو و نما سے متعلق کرنا صحیح نہیں۔ پنڈت رام چندر شکل نے اپ بھرنش عہد کے چند مصرعے نقل کئے ہیں جن میں کھڑی بولی کا امتزاج ملتا ہے۔ مصرعے یہ ہیں:-

بھلا ہوا جو ماریا، بہنی! مہارا کنتو

اڑیہی بتی، نئیں جلو، تو بن بُہا ہتھ

سواد جو ہٹھ سنکٹ پا آ۔ دیوک لیکھا کون مٹا آ؟

امیر خسرو اور کبیر کے بیان میں اس قسم کی زبان کو سدھکڑی یا کھڑی بولی سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اس سدھکڑی بولی میں راجستھانی اور خسرو کے عہد کی بھاشا کا اثر صاف طور پر محسوس ہوتا ہے۔

کھڑی بولی کی ابتداء اور نشو و نما میں مسلمانوں کے حصے کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا اور نہ کھڑی بولی کے ارتقاء کو اُردو کے رواج سے غیر متعلق کہا جا سکتا ہے۔ یہ ایک لسانیاتی حقیقت ہے کہ اپ بھرنش کے زوال اور نئی بولیوں کے عروج کے موقع پر مسلمانوں کے اختلاط اور ان کے ساتھ آئی ہوئی زبانوں کے اثرات نے نئی زبانوں کے ڈھالنے میں تاریخی کام سرانجام دیا ہے اور کھڑی بولی کو اس کا اصلی روپ بخشا ہے خود پنڈت رام چندر شکل نے ایک جگہ لکھا ہے:-

"رہی کھڑی بولی۔ وہ پہلے کچھ دنوں تک تو مسلمانوں کے استعمال کی زبان سمجھی جاتی رہی۔ مسلمانوں کے سلسلے میں اس کو کبھی کبھی شعرا استعمال کر لیتے تھے جیسے بھوشن نے جب افضل خاں کا بیان لکھا تو کھڑی بولی استعمال کی ... بعد کو دہلی کے دارالسلطنت

ہونے پر ریتی کال کے اندر ہی کھڑی بولی پورے سماج کی عام زبان ہو گئی "

(ہندی ساہتیہ کا اتہاس صفحہ ۳۲۵)

یہ بھی محض اتفاق نہیں ہے کہ کھڑی بولی کی ابتدائی پرداخت میں کبیرؔ اور خسروؔ جیسے وہ لوگ شامل ہوئے جو اسلامی اور ہندو طرز ہائے فکر کو ملا کر ایک ہمہ گیر اور انسانیت دوست فلسفہ تشکیل دینے کے حامی تھے۔ اس کے علاوہ اکبر کے زمانے میں بھی کھڑی بولی کے پہلے رسالے کی تدوین اور وہ بھی ایک درباری شاعر کے ہاتھوں، اس بات کی دلیل ہے کہ کھڑی بولی کی نشو ونما کو ہندو اور مسلم تمدن کا اشتراک ہی راس آیا تھا اور انھیں ہواؤں میں پھلنے پھولنے کے امکانات تھے۔

بہرحال کھڑی بولی کی ابتدائی تخلیقات، خواہ وہ نظم ہوں یا نثر، اردو اور ہندی کا مشترکہ ترکہ کہی جا سکتی ہیں۔ کبیرؔ اور خسروؔ کی کھڑی بولی اُردو کی پیش رو ہے اور ہندی کی روایت کا بھی ایک بیش بہا حصہ ہے۔ اس کے بعد کھڑی بولی کے اس نشو ونما کو اُردو نے اپنا لیا۔ جو شمالی ہند کے صوفیا اور سیاسی اثرات کے تحت دکن میں ہوا، اس طرح اردو والوں نے اپنا رشتہ دکھنی سے استوار کیا۔

دوسری طرف ہندی والوں نے اپنا رشتہ کھڑی بولی سے زیادہ دوسری مقامی بولیوں سے جوڑا، اودھی اور برج بھاشا کو، ادبی روایت کی ایک کڑی کی طرح اپنایا اس طرح اُردو اور ہندی کی ادبی بنیادیں ایک دوسرے سے بالکل علیحدہ ہو گئیں اور دونوں کی جڑ ایک ہوتے ہوئے بھی ان کی نشو ونما اور روایات کا ذخیرہ بھی کم و بیش تقسیم ہو گیا۔

بہرحال گنگ کوی کا رسالہ کھڑی بولی کی پہلی نشانی کہا جا سکتا ہے اس کی عبارت کا نمونہ یہ ہے :۔

(۹۳) سدھی شری ۱۰۸ شری شری پات ساہی جی شری دلپتی جی اکبر ساہی جی عام خاص

ہیں تخت اوپر براجمان ہو رہے۔ اور عام خاص بھرنے لگا ہے جس میں تمام امراؑ آئے کورنش بجائے جہار کرکے اپنی اپنی بیٹھک پر بیٹھ جایا کریں اپنی اپنی مثل سے۔"

زبان کے اس نمونہ پر کسی تبصرہ کی ضرورت نہیں ہے۔

سمت ۱۷۱۸ میں رام پرشاد نرنجنی کی "بھاشا یوگ واسشٹ" نامی تصنیف ملتی ہے جو صاف ستھری کھڑی بولی میں لکھی گئی ہے یہ پٹیالہ دربار سے متعلق تھے اور وہاں مہارانی کے داستان گو کے عہدے پر مقرر تھے۔ اس رسالے کی زبان کا نمونہ یہ ہے:۔

(۹۴) "ہے رام جی! جو پرش ابھمانی نہیں ہے وہ شریر کے اشٹ انشٹ میں راگ دویش نہیں کرتا کیونکہ اس کا شدھ واسنا ہے.... ملین واسنا جنموں کا کارن ہے... ایسی واسنا کو چھوڑ کر جب تم استھت ہوگے تب تم کرتا رہوئے بھی نرلیپ رہوگے۔"

اس کے ایک صدی بعد مدھیہ پردیش کے رہنے والے پنڈت دولت رام نے 'پدم پران' نامی ایک کتاب کھڑی بولی میں لکھی۔ یہ چونکہ مدھیہ پردیش میں لکھی گئی ہے اس لئے عربی فارسی الفاظ کم ہیں لیکن اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ کھڑی بولی آہستہ آہستہ سارے ہندوستان میں بولی اور سمجھی جانے لگی تھی فرق صرف اتنا تھا کہ مختلف علاقوں میں وہ مختلف بولیوں کے اثرات سے زیادہ قریب تھی اور اس کی شکل تھوڑی بہت مختلف ہو گئی تھی اس کا نمونہ یہ ہے:۔

(۹۵) "جمبو دویپ کے بھرت چھیتر وشے مگدھ نامہ دیش اتی سندر ہے جہاں پنیہ ادھکاری بسے ہیں۔ اندر کے لوک سمان سدا بھوگا بھوگ کرے ہیں۔"

اسی علاقے کے ایک اور مصنف کا رسالہ "منڈو ور کا ورنن" ملتا ہے، جو عام بول چال کی زبان میں لکھا گیا ہے، اس میں عربی فارسی الفاظ کافی تعداد میں ملتے ہیں:۔

(۹۶) "اول میں یہاں منڈا دے رسی کا آشرم تھا، اس سبب سے اس جگے (جگہ) کا نام منڈو یہ آشرم ہوا۔ اس لفظ کا بگڑ کر منڈو ور ہوا ہے۔"

بہر حال ہندوستان میں انگریزی حکومت کے استحکام کے وقت کھڑی بولی اور برج بھاشا کا نثری ادب اپنی ابتدائی حالت میں موجود تھا۔ انگریزوں کو اپنی سیاسی مصلحتوں کی بنا پر اس بات کی ضرورت تھی کہ ان کے عمال یہاں کی زبان کو سمجھیں اور یہاں کے ادب اور روایات سے خاطر خواہ طور پر واقف ہوں تاکہ وہ یہاں کے لوگوں سے واقف ہو سکیں۔ اس کے علاوہ ان کو اس بات کی بھی ضرورت تھی کہ سیاسی مصلحتوں کے پیش نظر وہ یہاں ادب اور زبان کے معاملے میں بھی ایک تفریق پیدا کر سکیں۔

اس تفریق پیدا کرنے کے لئے انھیں ایک روایتی پس منظر آسانی سے مل گیا۔ ہندوستان ایک وسیع ملک تھا اور اس میں مختلف قومیں، مختلف مذاہب، مختلف تمدن اور مختلف زبانیں آہستہ آہستہ ترقی کر رہی تھیں۔ چونکہ سارا ملک جاگیروں میں بٹا ہوا تھا اور صنعتی ترقی نہ ہونے کی وجہ سے ملک کے مختلف علاقوں میں ارتباط اور اختلاط کی رفتار زیادہ تیز نہ تھی اس لئے ہندوستان کی اجتماعی تہذیب کی نشوونما کی رفتار بھی سست تھی۔

اس میں شک نہیں کہ آہستہ آہستہ ایک ایسی تہذیب پرورش پا رہی تھی جسے کسی مذہب یا کسی فرقے سے مخصوص کرنے کی بجائے ہندوستانی کہا جا سکتا تھا لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ اس کی مخالف قوتیں بھی کام کر رہی تھیں۔ ایک طرف کبیر، خسرو، اکبر، خانخاناں کی کوششیں ایک مشترکہ تہذیب کی تعمیر میں مصروف تھیں تو دوسری طرف رانا پرتاب، شیواجی، بھوشن اورنگ زیب اور ملا عبدالقادر بدایونی جیسے لوگ ایک علیحدگی پسند احیاء پرستی میں مشغول تھے۔ ایک طرف تاج محل کی تعمیر اور خسرو اور تان سین کے نغمے تھے اور دوسری طرف پرانے مذہبی احیا کے خواب جو مختلف قوموں کو جدا کرتے تھے اور نئی تہذیب اور نئی قوم کی تشکیل میں مخل ہو رہے تھے

ایسی حالت میں انگریز یہاں آئے اور انھوں نے اس مشترک دھارے کا رخ موڑ کر ان طاقتوں کی حمایت کی جو مذہبی احیاء کی علمبردار تھیں۔ تاریخ، تمدن اور زبان کے بارے

میں ان نظریات کو اجاگر کیا گیا جو علیحدگی کی طرف رہنمائی کرتے تھے، زبان کو بھی انھوں نے مذہب سے متعلق کردیا اور یہ سمجھ کر کہ کھڑی بولی بلا شرکت غیرے ہندوستان کی عام زبان ہونے کی مستحق ہے انھوں نے اس کی شکلوں کو اس قدر تبدیل اور مسخ کرنے کی کوشش کی کہ وہ ایک دوسرے کی مخالف ہوگئیں اور بہت بڑے لسانی جھگڑے کا پیش خیمہ بنیں۔

لیکن یہ کہنا صحیح نہیں کہ انگریزوں نے اردو یا ہندی کی تشکیل کی۔ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ کھڑی بولی ہندوستان کی عام زبان بنتی جا رہی تھی۔ مگر مختلف علاقوں میں اس کا روپ جداگانہ تھا۔ کہیں اس میں فارسی اور عربی الفاظ کی کثرت تھی اور اس کا رسم الخط فارسی ہوگیا تھا کہیں اس پر مقامی بولیوں کے اثرات واضح تھے انگریز نے اس فرق کو ایک ٹکراؤ کی صورت دے دی اور دونوں کو مخالف زبانوں کی شکل میں پیش کیا۔

مختصر یہ کہ انگریزی حکومت کے استحکام کے بعد یہ ضرورت محسوس کی گئی کہ حکومت کے عمال کو یہاں کے ادب اور روایات سے روشناس کرایا جائے۔ اس ضرورت کے پیش نظر فورٹ ولیم کالج کا قیام عمل میں آیا۔ اپنے عمال کی تعلیم کے لئے جب نظم ونثر کی مناسب کتابیں اُردو اور ہندی میں دستیاب نہ ہوئیں تو ان کی تصنیف وتالیف کے لئے جان گلکرائسٹ نے ایک شعبہ قائم کیا اور ہندی اردو کے نامور لکھنے والے اس سے متعلق ہوگئے۔

فورٹ ولیم کالج کی تخلیقات سے پہلے کھڑی بولی نثری تصانیف میں دو کتابیں خاص طور پر اہم کہی جاسکتی ہیں۔ ایک منشی سدا سکھ نیاز کی تصنیف جو ناتمام ہے اور دوسری انشاء اللہ خاں کی رانی کیتکی کی کہانی۔

منشی سدا سکھ نیاز (سمت ۱۸۰۳ سمت ۱۸۸۱) دہلی کے رہنے والے تھے سمت ۱۸۵۰ تک

ایسٹ انڈیا کمپنی کی ملازمت میں رہے اور چنار ضلع مرزا پور میں تعینات رہے۔ اردو اور فارسی دونوں پر اچھی قدرت رکھتے تھے، شاعر بھی تھے "منتخب التواریخ" کے ابتدائیہ میں انھوں نے اپنے بارے میں بھی لکھا ہے۔ ۶۵ سال کی عمر میں اپنے عہدے سے الگ ہو کر خلوت نشین ہو گئے اور باقی عمر مذہبی عبادات اور درویشی کی نذر کر دی۔

ہندی میں ان کی ایک مختصر اور نا تمام تصنیف ملتی ہے جو پند و موعظت سے معمور ہے۔ اس کتاب میں ان کی زبان دوسری تصانیف سے مختلف ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ منشی سدا سکھ نیاز جیسے لوگ جو اردو اور فارسی پر اچھی دستگاہ رکھتے تھے ہندی زبان اور رسم خط کو مذہبی امور کے لئے استعمال کرتے تھے اور اسے مذہبی عقیدت سے کسی نہ کسی حیثیت سے ضرور وابستہ سمجھتے تھے، ان کی نثر کا نمونہ یہ ہے:-

"اُس سے جانا گیا ہے کہ سنسکار کا بھی پرمان نہیں نار درپت اپادھی ہے، جو کرپا اتم ہوئی تو سو ورش میں چانڈال سے برہمانڑ ہوئے اور جو کرپا بھرشٹ ہوئی تو وہ ترنت ہی برہمانڑ سے چانڈال ہوتا ہے۔ یدھ پی ایسے وچار سے ہمیں لوگ ناستک کہیں گے ہمیں اس بات کا ڈر نہیں۔"

انشاء اللہ خاں انشاؔ کی رانی کیتکی کی کہانی اس دور کی اہم کتاب ہے۔ اُردو داں طبقہ کے لئے انشاؔ کے کسی تعارف کی ضرورت نہیں۔ مرشد آباد میں پیدا ہوئے تھے، جہاں ان کے والد حکیم ماشاء اللہ خاں دہلی کی حالت خراب ہونے پر بسلسلۂ ملازمت چلے آئے تھے۔ انشاؔ دہلی چلے آئے اور شاہ عالم ثانی کے دربار سے منسلک ہو گئے۔

جب غلام قادر روہیلہ نے بادشاہ کی آنکھیں نکال لیں اور مغل دربار کی حالت اور بھی زیادہ سقیم ہو گئی تو انشاؔ لکھنؤ آ کر سعادت علی خاں کے دربار سے منسلک ہو گئے تھے۔ آخر تک یہیں رہے اور اپنے ہمعصر شعرا سے بڑے بڑے معرکے لڑتے اور سر کرتے رہے۔

انشا در اصل اس ہمہ گیر ذہانت کے چند مظاہر میں سے ہیں، جو ہمیں خسرو میں ملتی ہیں انشا کو ہندوستان کی مختلف زبانوں پر عبور حاصل تھا، فارسی عربی، ترکی پر انھیں پوری قدرت تھی۔ رانی کیتکی کی کہانی، جو بالکل عام بول چال کی زبان میں لکھی گئی ہے ان کی اس ہمہ گیری کی دلیل ہے۔

رانی کیتکی کی کہانی کا سن تصنیف سمت ۱۸۵۵ اور سمت ۱۸۶۰ کے بیچ میں مانا جاتا ہے کہانی کے بارے میں انشا نے یہ تصریح کی ہے۔

"ایک دن بیٹھے بیٹھے یہ بات اپنے دھیان میں چڑھی کہ کوئی کہانی ایسی لکھیے کہ جس میں ہندوی چھٹ اور کسی بولی کا پٹ نہ ملے تب جاکے میرا دل پھول کی کلی کے روپ میں کھلے۔۔ باہر کی بولی اور گنواری کچھ اس کے بیچ میں نہ ہو..... اپنے ملنے والوں میں سے ایک کوئی بڑے پڑھے لکھے پرانے دھرانے ڈانگ. بوڑھے گھاگ اپنے ساتھ یہ کھڑاگ لائے.... اور لگے کہنے یہ بات ہوتے دکھائی نہیں دیتی، ہندوی پن بھی نکلے اور بھاکا پن بھی نہ ہو. بس جیسے بھلے لوگ اچھوں سے اچھے، آپس میں بولتے چالتے ہیں جیوں کا تیوں سب ڈول رہے اور چھاؤں کسی کی نہ ہو یہ نہیں ہونے کا۔"

اس سے ظاہر ہے کہ انشا نے اپنی زبان کو تین طریقے کی زبانوں سے بچانے کی کوشش کی ہے، باہری بولی یعنی عربی اور فارسی۔ گنواری یعنی برج بھاشا اور اودھی وغیرہ اور بھاکا یعنی سنسکرت کے الفاظ سے بھری ہوئی زبان. اور اس میں شک نہیں کہ وہ اپنی اس کوشش میں بہت کچھ کامیاب ہوئے ہیں۔

ہندی ادب میں البتہ اس بات پر کافی بحثیں ہوئی ہیں کہ انشا کی رانی کیتکی کی کہانی کو ہندی کہا جاسکتا ہے یا نہیں۔ خود پنڈت رام چندر شکل جنھوں نے اسے فورٹ ولیم کالج سے قبل کی ہندی تصانیف میں ممتاز جگہ دی ہے اپنے شبہ کا اظہار اس طرح کرتے ہیں:۔

"انشا نے بھاکا پن اور مسلی پن دونوں کو دور رکھنے کی کوشش کی مگر دوسری

بلا کسی نہ کسی صورت میں کچھ لگی رہ گئی۔ فارسی کے ڈھنگ کی ترتیب الفاظ کہیں کہیں آگئی ہے۔ خاص طور پر بڑے جملوں میں، حالانکہ بہت کم جگہ ہے مثلاً

"سر جھکا کر ناک رگڑتا ہوں اپنے بنانے والے کے سامنے جس نے ہم سب کو بنایا۔" (ص ۱۴۸)

اسی طرح ڈاکٹر گریرسن نے اپنے مشہور لسانیاتی خاکے میں اردو اور ہندی کے جملوں کی ساخت کا باہمی فرق ظاہر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اسی فرق کی وجہ سے رانی کیتکی کی کہانی کو بہت سے ہندی ادیب اردو کی تصنیف قرار دیتے ہیں۔

انشا کے طرزِ تحریر میں محاورے، کہاوتیں اور روانی ملتی ہے۔ اس کے علاوہ اس سادہ اور رواں عبارت میں بھی اپنی طبیعت کی سرستی اور چلبلے پن کی وجہ سے رنگینی پیدا کر دیتے ہیں منشی سدا سکھ نیاز گو دہلی کے رہنے والے تھے اور محاورے، کہاوتیں اور رنگینی کے ان تمام اسالیب سے واقف تھے جو اُردو شاعری کے ذریعے منجھ کر کھڑی بولی کو مالا مال کر رہے تھے لیکن انھوں نے مذہبی موضوع کی مناسبت سے سنجیدگی اور ثقاہت برقرار رکھی۔

انشا کی رانی کیتکی کی کہانی ان معنوں میں پہلی ادبی تصنیف کہی جا سکتی ہے جو نہ اخلاقی نصیحت کے لیے لکھی گئی اور نہ مذہبی تبلیغ کے لیے۔ انشا نے یہ رنگینی صرف اندازِ بیان کی شگفتگی اور روانی ہی سے قائم نہیں کی ہے بلکہ اکثر جملوں میں ایک طرح کا قافیہ برقرار رکھا ہے۔ مثلاً

"جب دونوں مہاراجوں میں لڑائی ہونے لگی۔ رانی کیتکی ساون بھادوں کے روپ رونے لگی۔"

بیچ بیچ میں شعر بھی نقل کیے ہیں۔ ان کی زبان بھی سیدھی سادی اور روان ہے۔

آتیاں جاتیاں جو سانسیں ہیں
اس کے بن دھیان سب یہ پھانسیں ہیں

فورٹ ولیم کالج کا قیام ہندوستان کی ادبی زندگی میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ کالج کے زیر اہتمام اُردو اور ہندی کی کتابیں تصنیف کرائی گئیں اور لکھنے والوں کا ایک مستقل گروہ اس مقصد کے لئے کام کرتا رہا۔

للو لال جی اس گروہ کے اہم ترین لکھنے والے تھے۔ یہ آگرہ کے رہنے والے تھے سمت ۱۸۲ میں پیدا ہوئے اور ۶۲ برس کی عمر پائی۔ سنسکرت کے عالم ہونے کے علاوہ اردو بھی اچھی طرح جانتے تھے سمت ۱۸۳ میں فورٹ ولیم کالج کے پرنسپل ڈاکٹر گلکرائسٹ کی فرمائش پر انھوں نے "پریم ساگر" لکھی جس میں بھاگوت دشم سکندھ کی داستان کا بیان کیا گیا ہے۔ "پریم ساگر" کے بارے میں گریرسن نے اپنے لسانیاتی جائزے میں لکھا ہے:

"Practically written in Urdu with Ind-Aryan words substituted where ever a writer in that form of speech would use Persian ones" [1]

"دراصل یہ کتاب اردو میں لکھی گئی تھی فرق صرف اتنا تھا کہ جہاں کوئی دوسرا مصنف فارسی الفاظ استعمال کرتا وہاں ہند آریائی الفاظ رکھ دئے گئے تھے"

اس کتاب اور اس کے فوراً بعد فورٹ ولیم کالج کے زیر اثر لکھی جانے والی ہندی کتابوں کا مقصد صرف یہ تھا کہ کھڑی بولی کی عبارت سے فارسی عربی کے وہ بھی الفاظ جو عام بول چال میں داخل ہو گئے ہیں نکال کر سنسکرت کے الفاظ کے ساتھ ایک نئی زبان کو رائج کیا جائے جو بقول جان گریرسنؔ ہندوؤں کی قومی زبان بن سکے[2]"۔ رام چندر شکل نے لکھا ہے۔

---

[2] Grierson: Lingistc Survey of India.
Vol 3rd Part I P. 48

It gave a Lingua Franca to the Hindus.'

"اگر وہ اردو نہ جانتے ہوتے تو عربی فارسی کے الفاظ نکالنے میں اتنے کامیاب نہ ہوتے جتنے ہوئے۔ بہت سے عربی فارسی کے الفاظ بول چال کی زبان میں اتنے مل گئے تھے کہ انھیں صرف سنسکرت جاننے والے کے لئے پہچاننا بھی مشکل تھا۔ مجھے ایک پنڈت جی یاد ہیں جو 'لال' لفظ کو برابر بولتے تھے مگر 'کلیجہ' اور 'بینگن' کو ملیچھ زبان کے الفاظ سمجھتے ہیں۔"

للولال جی کی زبان کھڑی بولی ہے بقول پنڈت رام چندر شکل للولال جی کے "پریم ساگر" کی زبان وہی ہے جو اکبر کے عہد کے گنگ کوی نے عربی فارسی کے رائج اور عام فہم الفاظ استعمال کیے ہیں اور للولال جی نے ان کی جگہ سنسکرت کے الفاظ رکھ دئے ہیں انھوں نے محاوروں کا استعمال کم کیا ہے، ان کا انداز داستانوں ہی کیلئے موزوں ہے۔ دوسرے موضوعات کے لئے مناسب معلوم نہیں ہوتا۔ نمونہ یہ ہے:۔

(۹۸) "شری شک دیو منی بولے:" مہاراج۔ گریشم کی اتی انیتی دیکھ، نرپ پاوس پرچنڈی پشو پکشی جیو جنتوؤں کی دشا دچار، چاروں اور سے دل بادل ساتھ لے لڑنے کو چڑھ آیا تس سمے گھن جو گرجتا تھا سوئی تو دھونسا بجتا تھا اور ورن ورن کی گھٹا جو گھر آئی تھی سوئی شور وبیر اراوت تھے"

---

(۹۹) جس کال ادشا ۱۲ ورش کی ہوئی تو اس کے مکھ چند کی جیوتی دیکھ پورن ماسی کا چندرما چھبی چھین ہوا، بالوں کی شیامتا کے آگے اماوسیہ کی اندھیری پھیکی لگنے لگی۔ اس کی چوٹی سٹکائی نکھ ناگنی اپنی کینچلی چھوڑ سٹک گئی، بھوں کی بنکائی نرکھ دھنش دھک دھکانے لگا۔ آنکھوں کی بڑائی چنچلائی پیکھ مرگ مین کھنجن کھسائے رہے۔"

للولال جی نے اُردو، برج بھاشا اور ہندی تینوں زبانوں میں تصنیف کی ہے۔ برج بھاشا کی بہت سی کہانیوں کو انھوں نے اردو اور ہندی میں منتقل کیا ہے، سنگھاسن بتیسی بیتال پچیسی شکنتلا ناٹک۔ مادھونل اور پریم ساگر لکھیں۔ ان میں پریم ساگر کو چھوڑ کر باقی کتابیں بالکل

اُردو میں ہیں۔ برج بھاشا میں ہتو پدیش کی کہانیاں انھوں نے "راج نیتی" کے نام سے لکھیں۔ اس کے علاوہ مادھو ولاس اور سبھا ولاس برج بھاشا میں ان کی دو اور کتابیں ہیں "بہاری ست سئی" کی ایک شرح "لال چندریکا" کے نام سے شائع کی۔

للولال جی نے کلکتے میں اپنا ایک ذاتی چھاپہ خانہ بھی شروع کیا تھا، فورٹ ولیم کالج سے پنشن لینے کے بعد جب وہ کلکتے سے آگرہ چلے گئے تو اپنا پریس بھی انھوں نے آگرہ ہی کو منتقل کر دیا۔ اور اس کا نام سنسکرت پریس رکھا۔ اپنی کتابوں کے علاوہ انھوں نے رامائن اور قدیم مذہبی کتابیں بھی چھاپیں۔

سدل مصر للولال جی کے ہمعصر بھی تھے اور اُن کے ہم مشرب بھی۔ وہ بھی انھیں کی طرح فورٹ ولیم کالج سے متعلق تھے اور ارباب کالج کے زیر اثر انھوں نے بھی کھڑی بولی میں نثری داستانیں لکھیں۔ سدل مصر بہار کے رہنے والے تھے۔ سدل مصر کی "ناسکیتو پاکھیان" للولال جی کی "پریم ساگر" ہی کے زمانے میں لکھی گئی لیکن دونوں کی زبان میں کافی فرق ہے انھوں نے للولال جی کی طرح نہ تو شاعرانہ انداز بیان کو اس قدر اپنایا ہے اور نہ برج بھاشا کے الفاظ اور تراکیب کو اس قدر افراط سے استعمال کیا ہے۔ البتہ پوربی بولی کے الفاظ جگہ جگہ ملتے ہیں ان کی عبارت کا نمونہ یہ ہے:

"اس پرکار سے ناسکیت منی یم کی پوری سے ہت نرک کا ورنن کر پھر جن جن کرم کیئے سو جو بھوگ ہوتا ہے سو سب رشیوں کو سنانے لگے کہ گئو، برہمن، ماتا پتا، متر، بالک، استری، وردھ، گروان کا جو بدھ کرتے ہیں وہ جھوٹی ساکشی بھرتے ہیں جھوٹی ہی کرم میں دن رات لگے رہتے ہیں اپنی بھاریہ کو تیاگ دوسرے کی استری کو بیاہتے۔ اوروں کی پیڑا دیکھ پرسنے ہوتے ہیں اور جو اپنے دھرم سے ہین پاپ ہی میں گڑے رہتے ہیں وہ ماتا پتا کی ہت بات کو نہیں سنتے سب سے بیر کرتے ہیں ایسے جو پاپی جن ہیں سو مہا ڈراؤنے دکھشن دوارے جا نرکوں

میں پڑتے ہیں۔"

ان کے علاوہ کچھ اور چھوٹے چھوٹے رسائل اور کہانیاں بھی ہندی نثر میں تصنیف ہوئیں جن میں "گورے بادل رہی بات" نام کی کہانی مشہور ہے۔ اس کے مصنف کا نام معلوم نہیں ہو سکا۔ زبان پر راجستھانی کا بہت اثر ہے۔ یہ راجستھان کی کسی تصنیف کا ترجمہ معلوم ہوتی ہے۔

اس دور میں ہندی نثر نگاری میں ایک نیا طبقہ داخل ہوا یہ تھا، عیسائی پادریوں کا طبقہ جسے اپنے مذہب کی تبلیغ کے لئے ایسی زبان میں کتابیں شائع کرنے کی ضرورت تھی جو ہندوستان میں سمجھی جا سکے۔ ولیم کیرے اور ان کے ساتھی دوسرے مشنری عالموں کی مدد سے انجیل اور دوسری مذہبی کتابوں کا ترجمہ ہندی میں کیا گیا۔ کیری ہی نے "نئے دھرم نیم" کے نام سے خاص خاص مذہبی اصولوں کا ترجمہ کیا۔ ان عیسائی پادریوں نے اپنی تصانیف میں جہاں تک ہو سکا ہے عربی فارسی کے الفاظ سے پرہیز کیا ہے۔

للو لال جی کی پریم ساگر ان لوگوں کے لئے نمونے کا کام کرتی تھی۔ ان کتابوں میں بھی "کرنے والے"، "تک" اور "کمر بند" جیسے عام فہم الفاظ کی جگہ "کرن ہارے"، "لوں" اور "ٹپکا" استعمال کیے گئے ہیں۔ ان کی نثر کا نمونہ یہ ہے:۔

تب یشوع یوحن سے بپتسمہ لینے کو اس پاس گالیل سے یردن کے تیر پر آیا پرنتو یوحن یہ کہہ کے اسے برجنے لگا کہ مجھے آپ کے ہاتھ سے بپتسمہ لینا آوشیک ہے اور کیا آپ میرے پاس آتے ہیں۔

یشوع نے اس کو اتر دیا کہ اب ایسا ہونے دے کیونکہ اسی ریتی سے سب دھرم کو پورا کرنا چاہیئے۔"

اس سے اندازہ ہوگا کہ اس وقت ہندی نثر کا انداز وہی للو لال جی کے پریم ساگر کا تھا۔

جو بقول گریرسن بالکل اردو میں لکھی جاتی تھی صرف اس میں فارسی عربی الفاظ کی جگہ پر سنسکرت کے الفاظ رکھ دیے جاتے تھے باقی عبارت جوں کی توں رہتی تھی۔

عیسائی مشنریوں کی کتابیں اور پمفلٹ برابر نکلتے رہے، سیرام پور پریس سے "داؤد کے گیت" زیادہ عام فہم زبان میں چھپے، آگرے کے پادریوں نے اسکول بک ڈپو سوسائٹی بنائی۔ اس نے انگلستان اور قدیم ہند کی تاریخ ہندی میں چھاپی اور "کتھا سار" اس کا نام رکھا۔ اس کے مدیر پادری جے۔ جے مور تھے اس کی نثر بھی دوسری عیسائی تصانیف کی طرح ہے۔

آگرہ کی سوسائٹی کے لئے پنڈت اونکار بھٹ نے سمت ۱۸۹۷ میں بھوگول سار اور پنڈت بدری لال شرما نے رساین پرکاش لکھی۔ اسی طرح کلکتے میں بھی سوسائٹی قائم ہوئی، بدھارتھ ودیا سار۔ اعظم گڈھ ریڈر، وغیرہ بھی مشنریوں کے مطبع سے نکلیں۔

مرزا پور میں بھی اسی قسم کا ایک پریس "آرفن پریس" کے نام سے قائم کیا گیا اور شیرنگ کی ادارت میں کئی کتابیں یہاں سے شائع ہوئیں جن میں بھوگول ودیا۔ منورنجن ورکتانت جنتو پربندھ وغیرہ مشہور ہیں۔ اس کے علاوہ کئی ہندی شاعر بھی عیسائی پادریوں میں پیدا ہوئے جنھوں نے بھجنوں کے ذریعے سے مذہبی تبلیغ کی کوشش کی ان میں آسی اور جان کے بھجن ہندوستانی عیسائیوں میں کافی مشہور ہوئے۔

ظاہر ہے کہ اس عیسائی پرچار کا ردّعمل ہندوؤں میں بھی ہوا اور اس تبلیغ کے اثرات کو رد کرنے کے لئے ہندو علما نے بھی نثر میں تصنیف کا کام شروع کیا اور خود اپنے مذہب کو عیسائی مذہب کے آدرشوں پر پورا اتارنے کی کوشش کی۔ بنگال میں راجہ رام موہن رائے نے ویدانت اور برہما گیان کے فلسفے کو لے کر مذہب کا ایک ترقی یافتہ رخ اختیار کیا اور برہمو سماج کی اصلاحی تحریک کا آغاز کیا۔ ان کی بنگالی تصانیف کے ہندی ترجمے بھی شائع کئے گئے۔

سمت ۱۸۸۶ میں انھوں نے "بنگ دوت" نامی ایک اخبار بھی ہندی میں نکالا تھا۔ ان کی زبان میں بنگلہ پن پایا جاتا ہے۔ مثلاً

(۱۰۱) "جو سب برہمان سنگ دید ادھین نہیں کرتے سو سب دراتیہ ہیں یہ برمان کرنے کی اچھا کرکے برہمان دھرم برائن شری سبرہمسریہ شاستری جی نے جو پتر سانگ وید ادھین ہیں انیک اس دیش کے براہمن کے سمیپ پٹھایا ہے۔"

اب چھاپے خانے کھلنے شروع ہو چکے تھے کلکتے میں خاص طور پر اخباروں کا رواج ہو چکا تھا۔ اسی زمانے میں کانپور کے رہنے والے پنڈت جگل کشور نے سمت ۱۸۹۳ میں ہندی کا اخبار "ادنت مارتنڈ" نکالا جسے ہندی کا پہلا اخبار سمجھنا چاہیئے۔ ایک برس بعد یہ اخبار خریداروں کی کمی کی وجہ سے بند ہو گیا اس اخبار میں جہاں جہاں کھڑی بولی کا تذکرہ آیا ہے وہاں اسے مدھیہ دیش کی بولی کہا گیا ہے۔ اخبار کی ہندی کا نمونہ یہ ہے:۔

(۱۰۲) "یہ ادنت مارتنڈ اب پہلے پہل ہندوستانیوں کے ہت کے ہیت جو آج تک کسی نے نہیں چلایا پر انگریزی او پارسی او بنگلے میں جو سماچار کا کاغذ چھپتا ہے اس کا سکھ ان بولیوں کے جاننے اور پڑھنے والوں ہی کو ہوتا ہے۔"

خبروں کا انداز یہ ہوتا تھا:۔

(۱۰۳) "۱۹ ر نومبر کو اودھ بہاری بادشاہ کے آونے کی توپیں چھوٹیں۔ اس دن تیسرے پہر کو اسٹرلنگ صاحب او بیل صاحب او میجر فیڈل لارڈ صاحب کی اور اودھ بہاری کی چھاؤنی میں جا کرکے بڑے صاحب کا سلام کہا اور بھور ہو کے لارڈ صاحب کے ساتھ حاضری کرنے کا نیوتا کیا۔"

سمت ۱۸۹۲ میں ایسٹ انڈیا کمپنی نے اپنی تعلیمی پالیسی طے کر لی تھی اور انگریزی کو ذریعہ تعلیم بنائے جانے کا فیصلہ کیا جا چکا تھا لیکن اس وقت کوئی عملی قدم نہیں اٹھایا گیا تھا۔ کچھ عرصے بعد کلکتے میں ہندو کالج قائم کیا گیا اس وقت تک انگریزی کے مقابلے میں جن زبانوں

کا نام لیا جاتا تھا۔ ان میں عربی اور فارسی ہی تھیں۔ اُردو اور ہندی کو سرے سے کوئی اہمیت ہی حاصل نہ تھی۔

انگریزوں نے انگریزی تعلیم کے انتظام اور بندوبست میں بھی تفرقہ پیدا کرنے کی صورتیں نکال لیں۔ ہندو اور مسلم سنسکرت اور عربک کالج قائم کئے گئے تاکہ اس متحدہ قومیت کے احساس کی بجائے جو آہستہ آہستہ پرورش پا رہا تھا علیحدہ پسند اور رجعت پرست جذبہ پیدا ہو اور وہ اپنی اس کوشش میں کامیاب ثابت ہوئے۔

دفتروں کی زبان ابھی تک فارسی چلی آتی تھی اسے تبدیل کرنے کے معنی یہ ہوتے کہ دفتروں کی ایک سرے سے نئی تنظیم کرنی پڑتی نئے انگریزی داں عمال بھرتی کرنے ہوتے سارا انتظام اس انقلابی تبدیلی سے متاثر ہوتا اس لئے فارسی ہی کو سرکاری زبان رہنے دیا گیا ہے اور اس سے بھی تفرقہ اور ہندو مسلمانوں میں باہمی نفرت پھیلانے کا کام لیا گیا۔ عدالتوں کا کام فارسی میں ہوتا تھا لیکن ایک ایک اطلاعنامہ آسان ہندوستانی اور ناگری میں جاری کر دیا جاتا تھا۔

ناگری رسم الخط میں جو اطلاعنامے نکلتے تھے، ان کی زبان عام فہم اردو ہی ہوتی تھی۔ نمونہ یہ ہے:۔

اطلاعنامہ ۔بورڈ صدر

"پچھاں کے صدر بورڈ نے یہ دھیان کیا ہے کہ کچہری کے سب کام فارسی زبان میں لکھا پڑھا ہونے سے سب لوگوں کو بہت ہرج پڑتا ہے اور بہت کلپ ہوتا ہے اور جب کوئی اپنی عرضی اپنی بھاشا میں لکھ کے سرکار میں داخل کرنے پاوے تو بڑی بات ہوگی۔"

یہ زبان اس وقت عام بول چال کی زبان تھی اس وقت تک اُردو اور ہندی میں بہت بڑا فرق نظر نہیں آتا ہے۔ اس فرق کی نوعیت زیادہ تر اس قسم کی ہے جیسے "پریم ساگر"

کے سلسلے میں واضح کی جا چکی ہے۔ ہندوستانی کا رواج عام تھا اور عربی فارسی کے وہ الفاظ جو ہماری بول چال میں رس بس گئے ہیں بلا تکلف بولے جاتے تھے صرف سنسکرت کے عالم یا تنگ نظر پنڈت ہی ایسے الفاظ کو ملیچھ خیال کر کے ان سے دامن بچاتے تھے۔

اسی زمانے میں راجہ شیو پرشاد کمپنی کے شعبۂ تعلیمات سے متعلق ہوئے، ان کا تفصیلی ذکر آگے آئے گا مگر یہاں ان کے "بنارس اخبار" کا تذکرہ ضروری ہے جو ہندی کے ابتدائی اخباروں میں بلند حیثیت رکھتا ہے۔ راجہ شیو پرشاد ہندی کے فدائیوں میں سے تھے لیکن ان کو یہ بھی اچھی طرح معلوم تھا کہ ہندی کو رجعت پسندی اور دقیانوسیت کے ساتھ زندہ نہیں رکھا جا سکتا، انھوں نے بار بار اس بات کی مخالفت کی ہے کہ ہندی سے عربی فارسی کے عام فہم الفاظ نکال کر ان کی جگہ سنسکرت کے الفاظ رکھے جائیں۔

'بنارس اخبار' ہندی میں نکلتا تھا لیکن اس ہندی کو بھی پنڈت رام چندر شکل جیسے بلند پایہ مورخ اردو قرار دیتے ہیں کیونکہ اس میں سنسکرت کے الفاظ ٹھونسنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔ 'بنارس اخبار' کی زبان کا نمونہ یہ ہے۔

"یہاں جو نیا پاٹھ شالہ جو کئی سال سے جناب کپتان کٹ صاحب بہادر کے اہتمام اور دھرماتماؤں کی مدد سے بنتا ہے اس کا حال کئی دفعہ ظاہر ہو چکا ہے..... دیکھ کر لوگ اسے پاٹھ شالے کے قطعے کے مکانوں کی خوبیاں اکثر بیان کرتے ہیں اور ان کے بننے کے خرچ کی تجویز کرتے ہیں۔"

سمت ۱۹۰۷ میں تارا موہن مترنے بنارس سے 'سدھاکر اخبار' نکالا اس کی زبان اب تک کے تمام اخباروں کے مقابلے میں زیادہ شدھ ہندی تھی۔ اس کے دو سال بعد منشی سدا سکھ کا اخبار 'بدھی پرکاش' آگرے سے نکلا یہ معیاری ہندی کا پہلا اخبار کہا جا سکتا ہے نمونہ یہ ہے:-

"کلکتے کے سماچار

اس پچھمی دیش میں بہتوں کو پرگٹ ہے کہ بنگالے کی ریتی کے انوسار اس دیش

کے لوگ آسن مرتیو روگی کو گنگا تٹ پر لے جاتے ہیں اور یہ تو نہیں کرتے کہ اس روگی کے اچھے ہونے کے لئے اپائے کرنے میں کام کریں اور اسے یتن سو رکھشا میں رکھیں ورن اس کے دپریت روگی کو جل کے تٹ پر لے جا کر پانی میں غوطے دیتے ہیں۔ اور ہری بول، ہری بول کہہ کر اس کا جیو لیتے ہیں۔"

سدا سکھ لال کے اخبار نے گویا ہندی صحافت کی بنیاد استوار کی۔ اس کے بعد مختلف اخبارات نکلے لیکن اولیت کا شرف خاص طور پر بدھی پرکاش کو حاصل ہے۔

عہد جدید کے ابتدائی عہد میں ہندی نثر نگاروں میں سب سے اہم نام راجہ شیو پرشاد کا ہے۔ راجہ صاحب محکمۂ تعلیم سے متعلق تھے، انھوں نے سب سے پہلے اس بات پر زور دیا کہ اردو کے ساتھ ساتھ ہندی کو بھی سرکاری کاموں میں جگہ دی جائے اس کی تعلیم کا پورا انتظام کیا جائے۔ اس کام کے لئے انھوں نے خود نصاب کی کتابیں لکھیں اور انھیں منظور کرایا۔

نصاب کی کتابوں کی تیاری میں انھوں نے اپنے دوستوں سے بھی مدد لی اور ہندی مصنفوں کا ایک چھوٹا سا گروہ تیار کیا ان میں پنڈت بنشی دھر اور پنڈت شری لال قابل ذکر ہیں پنڈت بنشی دھر ہندی اور اردو دونوں زبانوں کا ایک مشترکہ اخبار نکالتے تھے۔ یہ آگرہ کے نارمل اسکول میں مدرس تھے، اپنے مشترکہ اخبار کے اردو کالم کا نام "آبِ حیات" اور ہندی کالم کا نام بھارت اکھنڈ امرت' رکھا تھا۔ انھوں نے چار پانچ کورس کی کتابیں بھی لکھیں۔ شری لال نے 'پتر مالیکا' ترتیب دی۔ گارسان دی تاسی کے بیان کے مطابق یہ اور بھی کئی کتابوں کے مصنف تھے۔ ان کے علاوہ بہاری لال نے گلستان سعدی کے آٹھویں باب کا ہندی میں ترجمہ کیا اور پنڈت بدری ناتھ نے ہتوپدیش کی بہت سی کہانیاں ترجمہ کیں۔

راجہ شیو سنگھ کی ابتدائی تصانیف کی زبان ذرا مشکل ہندی ہے لیکن رفتہ رفتہ راجہ صاحب نے یہ محسوس کیا کہ زبان کو زیادہ وسیع اور فراخ ہونا چاہئے اور اس میں عربی اور فارسی کے عام فہم الفاظ کو مناسب جگہ دینی چاہیئے۔ ان کے ابتدائی دور کی تصانیف کی زبان کا نمونہ یہ ہے :-

"وہ کونسا منشیہ ہے جس نے مہاپرالی مہاراج بھوج کا نام نہ سنا ہو۔ اس کی مہیما اور کرتی تو سارے جگت میں دیاپ رہی ہے۔ بڑے بڑے مہیپال اس کا نام سنتے ہی کانپ اُٹھتے اور بڑے بڑے بھوپتی اس کے پاؤں پر اپنا سر جھکاتے ۔"

لیکن بعد کی تصانیف میں ان کا رجحان ہندوستانی کی طرف ہو گیا تھا۔ اپنی تصنیف گٹکا میں البتہ انھوں نے سنسکرت آمیز زبان استعمال کی ہے لیکن باقی تمام تصانیف میں وہ سیدھی سادی ہندوستانی لکھتے ہیں اپنی ایک اور تصنیف "اتہاس ترنا شک" حصہ دوم کی تمہید میں لکھتے ہیں :-

"میں یہاں ان لوگوں سے کچھ الفاظ کہنے کی معذرت چاہتا ہوں جو ایسے فارسی الفاظ کو بھی زبان سے خارج کردینا چاہتے ہیں جو ہماری روزمرہ کی بول چال میں شامل ہوگئے ہیں اور ان کی جگہ پر سنسکرت کی غیر موزوں انمل بے جوڑ اور کرخت تراکیب استعمال کرتے ہیں جو صرف جاہل اور گنواروں کے لئے قابل قبول ہوسکتی ہیں۔ میں نے اپنی کتاب میں بڑی حد تک بتیال پچیسی کی زبان اختیار کی ہے۔" [1]

---

[1] اصل عبارت یہ ہے :-

"I may be Pardoned for sayinga few words here to those who always urgethe exclusion of Persian words, even those which have become our household words frm our Hindi books and use in their stead sanskrit words quite out of Place and fasnin or those coarse expressions which can be tolerated only among the rustic Population.........I have adopted toacertain extent, the langusge of Bai tl Pachisi"

راجہ صاحب کی اس دور کی تصانیف کا نمونہ یہ ہے :-

"ہم لوگوں کو جہاں تک بن پڑے چننے میں ان شبدوں کو لینا چاہئے کہ جو عام فہم اور خاص پسند ہوں اتارتھ جن کو زیادہ آدمی سمجھ سکتے ہیں اور جو یہاں کے پڑھے لکھے عالم فاضل پنڈت ودھوان کی زبان میں چھوڑے نہیں گئے ہیں"

راجہ لکشمن سنگھ نے اس کے بالکل مخالف رویہ اختیار کیا۔ انھوں نے سمت ۱۹۱۸ میں "پرجا ہتیشی" نام کا ایک اخبار آگرے سے نکالا اور اس کے سال بھر بعد ابھی گیان شکنتلا کا ترجمہ ٹھیٹھ ہندی میں کیا راجہ لکشمن سنگھ کا رجحان سنسکرت کی طرف تھا لیکن ان کی زبان فارسی عربی الفاظ سے خالی نہیں ہے۔ زبان کے بارے میں انھوں نے لکھا ہے :-

"ہمارے مت میں ہندی اور اردو دو بولی نیاری ہیں۔ ہندی اس دیش کے ہندو بولتے ہیں اور اردو یہاں کے مسلمانوں اور پارسی پڑھے ہوئے ہندوؤں کی بول چال ہے۔ ہندی میں سنسکرت کے پد بہت آتے ہیں، اردو میں عربی فارسی کے۔ پرنتو کچھ اوشیہ نہیں ہے کہ عربی پارسی کے شبدوں کے بنا ہندی نہ بولی جائے اور نہ ہم اس بھاشا کو ہندی کہتے ہیں جس میں عربی پارسی کے شبد بھرے ہوں"

اس سے ایک طرف راجہ صاحب کی زبان کا اندازہ ہوگیا اور دوسری طرف زبان کے بارے میں ان کا رویہ بھی واضح ہوگیا۔

ہندی نثر نگاری کے ارتقا میں ہندوستان سے دور رہنے والے ایک انگریز مستشرق کا بھی بہت بڑا حصہ ہے۔ فریڈرک پنکٹ سمت ۱۸۹۳ میں انگلستان میں پیدا ہوئے۔ انھوں نے اپنی زندگی کا بڑا حصہ چھاپے خانے کے تمام شعبوں میں مہارت حاصل کرنے میں صرف کیا اور ایک مدت تک انگلستان کے مشہور ناشر ڈبلیو۔ ایچ۔ ایلن کے مہتمم رہے۔

پنکٹ نے سنسکرت میں اچھی دستگاہ حاصل کی تھی وہ ہندی اور اردو سے بھی اچھی طرح

واقف تھے سنہ ۱۹۴۹ میں وہ ایک اور ناشر گلبرٹ اینڈ ریونگٹن کے مشرقیات کے مشیر ہو گئے تھے اسی ادارے کی طرف سے ایک رسالہ آئین سوداگری تھا۔ یہ اردو زبان اور رسم الخط کا رسالہ تھا۔ پنکٹ نے اس میں ہندی کے بھی کچھ صفحات شامل کئے۔

سنہ ۱۹۵۵ میں وہ ریا گھاس کی تجارت کے سلسلے میں ہندوستان آئے کیونکہ اس گھاس کے ریشوں سے اعلیٰ کپڑے بُنے جاتے تھے۔ سال بھر کے قریب یہاں رہنے پائے تھے کہ لکھنؤ میں ان کا انتقال ہو گیا۔ پنکٹ کو ہندی سے خاص لگاؤ تھا۔ انھوں نے تمام ہندی اخبارات اور ادیبوں سے قریبی اور گہرا تعلق پیدا کر لیا تھا۔ کوئی اہم ہندی ادیب ایسا نہ تھا جس سے ان کی خط و کتابت نہ ہو۔

اسی زمانے میں "برجا ہتیشی" اور "لوک متر" آگرہ سے نکلنے شروع ہوئے۔

اس دور میں اب دو اہم شخصیتوں کا تذکرہ کرنا باقی ہے، ایک نوین بابو اور دوسرے شردھا رام پھلوری۔ موخر الذکر اصلاح پسند مگر مذہبی رہبر تھے اور ایک ایسے وقت میں قدیم مذہبی اعتقادت کی حفاظت کی ذمہ داریاں انھوں نے سنبھالی تھیں جب مغربی تعلیم کے ساتھ ساتھ مذہب کے خلاف بھی رجحان عام ہو گیا تھا۔

پنجاب میں نوین بابو (بابو نوین چندر رائے مہاشے) کی خدمات راجہ شیو سنگھ سے کم نہیں۔ راجہ صاحب یو۔پی میں محکمۂ تعلیمات سے متعلق تھے اور نوین چندر رائے پنجاب میں محکمۂ تعلیمات سے۔ انھوں نے بھی طرح طرح کی کورس کی کتابیں لکھوائیں اور پنجاب میں ہندی کے رائج کرنے میں ان کا بہت بڑا حصہ رہا ہے وہ برہمو سماج سے متعلق تھے انھوں نے اس کے اصولوں پر وقتاً فوقتاً رسائل اور کتابیں بھی چھاپیں۔

نوین چندر رائے نے پنجاب میں تعلیم نسواں کا خاص طریقے پر انتظام کیا اور اس تعلیم میں ہندی کو ممتاز جگہ دی۔

اسی زمانے میں مذہبی آویزش نمایاں ہو چکی تھی اور عیسائی پادریوں کا پرچار

رنگ لانے لگا تھا۔ ہندو مذہب اور سماج پر پادریوں نے جو اعتراضات کئے تھے۔ ان سے خاص طور پر ہمارا تعلیم یافتہ طبقہ متاثر ہونے لگا تھا، نچلے طبقے کے لوگ دوسری وجہوں سے متاثر ہو رہے تھے۔ اس عام بیزاری کا مقابلہ کرنے کے لئے سوامی دیانند سرسوتی نے ہندو مذہب کا ویدانت کی روشنی میں پھر سے جائزہ لیا اور اسے زیادہ ٹھوس اور فلسفیانہ بنیادوں پر استوار کیا۔

سوامی دیانند سرسوتی توحید پرستی کے علمبردار تھے۔ انھوں نے بت پرستی کی مخالفت کی۔ مذہب کی فروعات اور رسم پرستی کے خلاف ان کا حملہ بہت شدید تھا لیکن دیانند سرسوتی مذہبی اصول پرستی کے جوش میں عصبیت اور کٹر پن کی سرحدوں پر جا پہونچے اور ستیارتھ پرکاش میں انھوں نے آریوں کی فوقیت کا نعرہ بلند کیا ہے اور دوسرے مذاہب پر سخت حملے بھی کئے ہیں۔

سوامی دیانند کی تحریک نئی شکل میں مذہبی احیاء کی تحریک تھی جسے ایک طرح سے ہم شنکر آچاریہ کی تجدید سے مماثل قرار دے سکتے ہیں۔ سوامی دیانند نے ہندی کو آریہ بھاشا قرار دیا اور اسے اپنے پرچار کا ذریعہ بنایا، شہر شہر گھوم گھوم کر انھوں نے ہندی میں تقریریں کیں اور اس طرح ہندی بھی آریہ سماج کے دستور میں بڑی اہمیت کے ساتھ داخل ہوئی۔

سمت ۱۹۱۱ میں پنڈت شردھا رام پھلوری نے پنجاب میں اپنی داستانوں اور لطیفوں کے ذریعے مذہب کا پرچار شروع کیا۔ وہ مناظروں میں شریک ہوتے تھے اور خاص طور پر عیسائی مشنریوں سے برسرِ عام بحث کرتے تھے۔ کپورتھلہ کے راجہ رندھیر سنگھ پادری گوکل ناتھ کے زیر اثر عیسائی مذہب کی طرف مائل ہو گئے تھے اور پنڈت شردھا رام ہی کی تقریروں اور مباحثوں نے انھیں عیسائی ہونے سے روکا۔

شردھا رام پھلوری کو زبان پر بڑی قدرت تھی۔ انھوں نے مذہبی اصولوں کی وضاحت میں بہت سی کتابیں اور رسالے لکھے ہیں۔ اردو میں بھی کچھ رسالے تصنیف

کیے ہیں۔ آتم چکتسا، تنو دیپک۔ دھرم رکھشا۔ اپدیش سنگرہ ستو پدیش اور ایک ناتمام اصلاحی ناول "بھاگیہ وتی" ان کی یادگاریں ہیں۔ زبان کے لحاظ سے ان کا رسالہ "ستیہ مرت پرواہ" سب سے زیادہ ادبی ہندی میں لکھا گیا ہے۔

ہندی پر انھیں اپنی قدرت کا خود بھی احساس تھا چنانچہ مشہور ہے کہ مرتے وقت (سمت ۱۹۳۴) انھوں نے کہا تھا۔

"بھارت میں بھاشا کے لکھنے والے دو ہیں ایک کاشی میں دوسرا پنجاب میں۔ مگر آج ایک ہی رہ جائے گا۔"

ظاہر ہے کہ کاشی کے لکھنے والے سے ان کا اشارہ بھارتیندو ہریش چندر کی طرف تھا۔

اس طرح ہندی کے نثری ادب میں ابتدائی کام شروع ہوا، گو ابھی تک اس میں ادبی تصنیف کے نشانات بہت کم ملتے ہیں۔ اور زیادہ تر مذہبی کتابیں، ترجمے وغیرہ ہی پائے جاتے ہیں۔ پھر بھی ان سب تصانیف نے ہندی میں ادبی تخلیق کے لئے راہ ہموار کی اب وہ دور آگیا تھا جب ہندی ادب کی تشکیل شروع کی جاتی۔ یہ کام بھارتیندو ہریش چندر نے سرانجام دیا۔

دوسرا باب

بھارتیندو کا عہد

انگریزی کے ذریعۂ تعلیم قرار پانے سے صرف ہندوستان کے تعلیمی نظام ہی میں بہت بڑی تبدیلی نہیں ہوئی بلکہ ہندی ادبیات میں ایک نیا رجحان پیدا ہوا ابھی تک تمام تر ہندی مصنفین سنسکرت کے ادبی کارناموں کو سامنے رکھ کر اسی آدرش پر اپنے شاہکاروں کو ڈھالنے کی کوشش کرتے تھے مگر اب انگریزی ادبیات سے قریبی رشتہ قائم ہونے پر ان کے سامنے ایک نیا باب کھلا۔

انگریزی کی ادبیات نے انھیں ایک نئے معیار سے آشنا کرایا ایسے لوگوں کو بھی جو خود انگریزی سے بہت زیادہ واقف نہ تھے اس بات کا احساس ہونے لگا کہ اب زمانے کا رخ بدل گیا ہے ہمارے نوجوان انگریزی ادبیات کا مطالعہ کررہے ہیں اور جب یہی انگریزی تعلیم یافتہ نوجوان ہندی ادبیات پر نظر ڈالیں گے تو یقیناً ان کی خواہش یہ ہوگی کہ انگریزی ادبیات کا سا معیار انھیں اپنے ادب میں بھی ملے، وہی شعریت، وہی ڈرامے، ناول، مختصر کہانیاں، لیرک وہ ہندی ادب میں بھی تلاش کریں گے۔

بھارتیندو ہریش چندر اس احساس کے سب سے پہلے علمبردار ہیں جس طرح سرسید احمد خاں اور اُن کے ساتھیوں نے اُردو میں اس احساس کو عام کیا اور انگریزی ادبیات کے معیاروں کو اپنا کر اُردو میں سوانح۔ تاریخ۔ نظم مضامین اور تنقید پر تصنیف و تالیف کا

کام شروع کیا۔ اسی طرح بھارتیندو ہریش چندر اور ان کے ساتھیوں نے ہندی ادب میں انگریزی اسلوب کی ساری تصانیف جمع کرنے کی کوشش کی۔ ڈراما۔ مضمون تنقید اور صحافت سے لے کر شعر و شاعری تک بھارتیندو نے ہر ایک کو نیا رخ دیا۔ دراصل ہریش چندر ہی سے ہندی کی نثر نگاری کی ابتدا ہوتی ہے۔

ابھی تک نثر نگاری کے جو نمونے ہندی میں ملتے ہیں ان کی زبان کو ہم مشکل ہی سے ٹکسالی کہہ سکتے ہیں کیونکہ یہ زبان ہر قسم کے موضوع کو احاطہ کرنے کیلئے موزوں نہیں قرار دی جاسکتی ہے۔ یہ صرف کہانیوں اور قصوں ہی میں کام آسکتی ہے۔ منشی سدا سکھ کی زبان میں کافی پنڈتاؤ پن آگیا تھا۔ للو لال جی کی زبان پر برج بھاشا کا شدید اثر تھا اور سدل مصر کی زبان پوربی اثرات سے بھری ہوئی تھی۔ راجہ شیو پرشاد کی زبان ہندی اور اردو کی درمیانی زبان کہی جاسکتی ہے جبکہ راجہ لکشمن پرشاد کی عبارت میں آگرہ کے خاص محاورے اور وہیں کی بول چال نمایاں طور پر ملتی ہے۔

بھارتیندو کی نثر نے ہندی نثر کو ایک ٹکسالی اور منفرد شکل بخشی ہے۔ اس پر نہ تو برج بھاشا کی چھاپ ہے اور نہ پوربی اثرات کی۔ وہ اردو اسلوب سے الگ ہے اور کسی خاص مقام کی بولی سے بہت زیادہ مرعوب بھی نہیں ہے۔

بھارتیندو ہریش چندر سمت ۱۹۰۷ میں کاشی میں پیدا ہوئے اور سمت ۱۹۴۱ میں وفات پائی۔ ان کی زندگی کا بہت بڑا واقعہ سمت ۱۹۲۲ میں پیش آیا جس نے نہ صرف ان میں ذہنی انقلاب کیا۔ بلکہ ہندی ادب پر ایک دیرپا اثر چھوڑ گیا۔ اسی زمانے میں وہ اپنے خاندان کے ساتھ جگن ناتھ پوری کی یاترا کے لئے گئے تھے وہاں ان کا تعارف بنگالی ادب سے ہوا اور وہ ان نئے رجحانات اور میلانات سے شناسا ہوئے جو انگریزی تعلیم کے زیر اثر بنگالی ادب میں نمایاں ہونے لگے تھے، انھوں نے بنگالی ڈرامے، ناول، تاریخی اور سماجی کہانیاں، نظمیں وغیرہ دیکھیں جن میں صرف مذہبی قصوں کی بجائے اس دور کے عمرانی اور تاریخی

مسائل کی جھلکیاں واضح طور پر ملتی تھیں۔ ان میں سے کچھ شاہکاروں کا انھوں نے ہندی میں ترجمہ بھی کیا جن میں 'ودیا سندر ناٹک' کافی مشہور رہا۔ دو سال بعد انھوں نے 'کوی وچن سدھا' ایک رسالہ نکالا جس میں پرانے شاعروں کی نظمیں چھپا کرتی تھیں۔ سمت ۱۹۳۰ء میں انھوں نے ہریش چندر میگزین کا اجرا کیا جو بعد میں ہریش چندر چندریکا کے نام سے نکلتی رہی۔

ہریش چندر چندریکا نے ہندی نثر نگاری میں ایک انقلاب پیدا کر دیا جس طرح سرسید احمد خاں کے تہذیب الاخلاق نے اُردو نثر میں تمام تر موضوعات پر مضامین کی ابتدا کی تھی، اسی طرح ہریش چندر جی نے ہندی نثر کو تنوع اور ہمہ گیری بخشی۔ ہریش چندر میگزین نے لکھنے والوں کا ایک ایسا گروہ پیدا کیا جس نے تمام اصناف پر توجہ کی اور ہندی ادب کو مغرب سے آئے ہوئے اسلوب پر ڈھالنے کا کام سرانجام دیا۔ میگزین میں ہریش چندر جی کا "پانچواں پیغمبر" منشی جوالا پرشاد کا "کلی راج کی سبھا"، بابو طوطا رام کا "ادبھت اپورو سوپن"، بابو کیرتی پرشاد کا "ریل کا بکٹ کھیل" وغیرہ مضامین پڑھنے والوں میں کافی مقبول ہوئے۔ کچھ عرصے بعد انھوں نے عورتوں کی حالت سدھارنے کا مقصد سامنے رکھ کر ایک اور رسالہ "بالا بودھنی" بھی نکالا تھا۔

ہریش چندر کی تصانیف اور اندازِ نظر سے ایک بات واضح ہوتی ہے وہ ہندو سماج کی حالت سے بہت زیادہ غیر مطمئن تھے اور اس میں اصلاح و سدھار کی برابر کوشش کرتے رہتے تھے۔ دراصل یہ اس دور کا عام رجحان ہے۔ مغربی اثرات نے ہندوستانیوں کو اپنی پستی کا احساس دلایا تھا اب وہ ہر ایک شے کو مغربی طرزِ زندگی کے مقابلے میں رکھ کر دیکھتے تھے اور اسی طریقے پر اسے سدھارنے کی کوشش کرتے تھے۔

اس اصلاحی تحریک میں سب سے بڑی دقت مذہب کے سلسلے میں پڑتی تھی، مذہب اور اس کے بندھے ٹکے ضوابط بمشکل کسی تبدیلی اور اصلاح کو برداشت کر سکتے تھے۔ اور یہ ضوابط اور رسوم مغربی اصولوں اور یورپی طرز تمدن پر پورے نہ اترتے تھے۔

اس لئے راجہ رام موہن رائے سے لے کر سر سید احمد خاں تک تمام اصلاح پسند مفکروں نے اس بات کی سعی کی ہے کہ مذہب کو نئے طریقے پر سمجھنے کی کوشش کی جائے اور اس طرح نئے طرز تمدن اور پرانی مذہبی قدروں میں ایک آہنگ قائم کیا جائے۔

دوسرے اصلاح پسندوں کی طرح ہریش چندر بھی مذہبی آدمی تھے لیکن ان کی اصلاح پسندی انھیں برابر مذہب کی دقیانوسی قدروں سے آویزش میں آنے پر مجبور کرتی تھی۔ اس کا نتیجہ ایک دلچسپ تضاد کی شکل میں برآمد ہوا۔ ہریش چندر نے دوسرے اصلاح پسند مفکرین کی طرح مذہب کی نئی تفسیر لکھنے یا اسے کوئی نئی شکل دینے کی کوشش نہیں کی۔ اس کام کے لئے ایک مختلف قسم کے مزاج کی ضرورت تھی لیکن پرانے دقیانوسی سانچے کی ہنسی انھوں نے جابجا اُڑائی ہے۔

بھارتیندو ایک طرف تو اپنی تصانیف میں رادھا کرشن کی بھگتی کا دم بھرتے ہیں اور دوسری طرف مندروں کے پنڈتوں اور مہنتوں کا بُری طرح مذاق اڑاتے ہیں اور عورتوں کی تعلیم اور سماجی اصلاح کی دوسری تجاویز کی پر زور حمایت کرتے ہیں

بھارتیندو کا سب سے بڑا کارنامہ ان کے ڈرامے ہیں۔ ان سے قبل صرف دو ڈراموں کا پتہ ملتا ہے۔ ایک مہاراج شیوناتھ سنگھ کا آنند رگھو نندن ناٹک ہے اور دوسرا بابو گوپال چند کا "نہش ناٹک" اور یہ دونوں ڈرامے برج بھاشا میں لکھے گئے ہیں۔

ان کے ڈراموں کی تعداد بہت زیادہ ہے۔ ان میں

(۱) ودیکا ہما ہمانہ بھوتی (۲) چندراولی

(۳) وشس وش موش دھم (۴) بھارت دردشا

(۵) نیل دیوی (۶) اندھیر نگری

(۷) پریم ناگنی

اور ایک ادھورا ڈرامہ "ستا پرتاب" طبعزاد ہیں اور چھ ناٹک مختلف زبانوں سے ترجمہ کیے گئے ہیں ان میں ودیا سندر، پاکھنڈ وڈمبر، دھنن جے وجے، کپور منجری مدرا راکھشس، ستیہ ہرشچند، بھارت جننی کے نام لئے جاسکتے ہیں۔ ستیہ ہریش چندر کو عام طور پر طبعزاد کہا جاتا ہے لیکن کچھ مورخین نے اسے ترجمہ بتایا ہے۔

ان میں "بھارت دردشا" خاص طور پر توجہ کے قابل ہے جس کی ابتدا ہی میں یہ مصرعے آتے ہیں:۔

ادو ہو سب مل کے ادہو بھارت بھائی   ہاہا بھارت دردشا نہ دیکھی جائی

اسی ناٹک کو پنڈت شیام سندر داس نے ہندی شاعری میں ایک نئے موڑ کا مظہر قرار دیا ہے۔ یہ البتہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ ہریش چندر کے اس ناٹک سے ہندی شاعری میں حب الوطنی اور قومیت کا وہ احساس پیدا ہوتا ہے۔ جو عہد جدید کی پیداوار ہے ان کے ڈرامے بار بار یاد دلاتے ہیں کہ اب ایک نیا احساس اور ایک نیا شعور ہمارے ادب میں پیدا ہونے لگا ہے۔

ہریش چندر کے ناٹک محض واقعات نگاری یا داستان گوئی کی دلبستگی کے لئے نہیں لکھے گئے ہیں۔ ان میں سماجی اور سیاسی مسائل کی نماں جھلکیاں ملتی ہیں وہ اپنی ادبیات میں سماج کی اصلاح کے لئے آواز بلند کرتے ہیں۔ ہندوستان کے عظیم لوگوں اور ان کے کلچر کی غلامی کے خلاف احتجاج کرتے ہیں۔ تعلیم نسواں اور دوسرے ترقی پسند میلانات کی حمایت کرتے ہیں۔ ہریش چندر نے ادب کو سماجی عمل سے وابستہ کرکے نئے اصول اور نئے سرچشمے دریافت کئے۔ "وشس وش موش دھم" میں انھوں نے ہندوستانی رجواڑوں کا خاکہ کھینچا ہے اور "پریم جوگنی" میں دقیانوسیت کی پھبتی اڑائی ہے۔

ان کے ڈراموں میں نہ تو بنگالی ناٹکوں کی طرح قدیم زمانوں کی کہانیوں ہی پر اکتفا کی گئی ہے اور نہ انگریزی ڈراموں کے زیر اثر ہو کر ہندوستانی سماج سے کنارہ کشی اختیار کی گئی ہے۔ وہ دونوں میلانات کو اپنے مخصوص انداز سے سمو لیتے ہیں ان کے سب ڈراموں میں تمہید کے طور پر کچھ الفاظ ہوتے تھے جو اصل موضوع کی طرف پوری توجہ دلا سکیں۔

ہر چند کہ ہریش چندر کا سب سے بڑا کارنامہ ان کے ناٹک اور ہریشچندر میگزین ہی کو قرار دیا جاتا ہے لیکن ان کی دوسری تصانیف بھی اہمیت کی مستحق ہیں۔ تاریخ پر ان کی دو کتابیں ہیں "کشمیر کسم" اور "بادشاہ درپن"، تاریخ نویسی کے اعتبار سے شاید انھیں صف اول کی تصانیف نہ کہا جا سکے لیکن ان کتابوں کو ہندی میں تاریخ کی پہلی کتابوں میں ضرور شمار کیا جائے گا۔

ہریش چندر کی شاعری میں سوز و گداز، شعریت اور عظمت نہیں ہے لیکن ایک لگن اور مقصد کا جوش ہے جو انھیں طرح طرح سے اظہار کے لئے بے چین کرتا ہے۔ ان کی شاعری کا درجہ متعین کرنے میں یہ فراموش نہ کرنا چاہیئے کہ ہریش چندر نے ریتی کال کی روایتی شاعری کے بعد قلم اُٹھایا تھا۔ ہندی شاعری صنعت گری اور مضمون آفرینی میں گم ہو گئی تھی اور اصل جذبات نگاری اور شاعری کے اصل مقصد تاثیر سے بہت دور ہو چکی تھی۔

ہریش چندر پہلے شاعر ہیں جنھوں نے ہندی شاعری کو اس تنگنائے سے نکالا اور اس کے اصل مقصد کو واضح کیا یہ صحیح ہے کہ ان کی شاعرانہ صلاحیتیں انھیں صف اول کے فن کاروں میں شامل کرنے کے لئے موزوں نہیں، ان کا شاعرانہ مزاج درجہ دوئم کا ہے جس کا اندازہ ہمیں مولانا محمد حسین آزاد کی شاعری سے ہو سکتا ہے۔ بھارتیندو کے پاس شاعرانہ احساس کی گرمی اور تخیل کی لطافت نہ تھی لیکن اس متاع کے بغیر وہ جو کچھ

سرانجام دے سکتے تھے وہ ان کی تخلیقات میں موجود ہے۔ ان کی شاعری کا نمونہ یہ ہے۔

(۱۰۳) کہاں سبے راجہ کنور اور امیر نواب
آج راج دربار میں حاضر ہوئے ستاب
پرم موکشا پھل راج پد پرسن جیوں ماہنی
برتن دیوتا راج سوت پد پر سہو جیت چاہی
کت ہلکر، کت سندھیا، کت بیگم بھوپال
کت کاشی پتی کت رہے سکھ راج پٹیال

سماج کی مختلف برائیوں کی طرف چھوٹی چھوٹی کہہ مکرنیوں میں اس طرح اشارے کیے ہیں۔

(۱۰۴) دھن لے کر کچھ کام نہ آوے — اونچی نیچی راہ دکھاوے
سمے پڑے پر سادھے گنگی — کیوں سکھی ساجن نہ سکھی جنگی

عموماً ہریش چندر کے اشعار ڈراموں ہی کے بیچ میں آئے ہیں یا اسی سلسلے میں لکھے گئے ہیں لیکن پھر بھی انھوں نے ہندی شاعری کو نیا لہجہ اور نیا شعور بخشنے میں بڑا کام کیا ہے۔

ان کے ڈراموں میں کردار نگاری کے لحاظ سے کچھ خامیاں رہ گئی ہیں انھوں نے پرانے سنسکرت کے ڈراموں اور جدید مغربی ناٹک کی ٹکنیک کو اپنے طور پر سمونے کی کوشش کی ہے اس لئے اس سے جہاں ان کو اپنا ایک مخصوص طرز بنانے میں مدد ملی ہے وہاں بہت سی کمزوریاں بھی آگئی ہیں۔ ان کے ڈراموں کی زبان کا اندازہ ان اقتباسات سے ہو سکتا ہے۔

"جھوٹ جھوٹ جھوٹ! جھوٹ ہی نہیں وشواس گھات کیوں اتنا چھاتی ٹھونک اور ہاتھ اُٹھا اُٹھا کر لوگوں کو وشواس دیا؟ آپ ہی سب مرنے چاہے جہنم میں

بڑتے...... بھلا کیا کام تھا کہ اتنا بکھیڑا کیا؟ کس نے اس اپدرو ادرجل کرنے کو کہا تھا؟ کچھ نہ ہوتا تمہیں تم رہتے۔ سب چین تھا کیول آنند تھا۔"

(چندراؤلی)

"کیا سارے سنسار کے لوگ سکھی ہیں اور ہم لوگوں کا پریم بندھو پِتا، مِتر، پتر سب بھاونائوں سے بھاوت، پریم کی ایک ماتر مورتی سوجنیہ کا ایک ماتر پاتر، بھارت کا ایک ماتر ہِت، ہندی کا ایک ماتر جنک، بھاشا ناٹکوں کا ایک ماتر جیون داتا ہریش چندر ہی دکھی ہو؟ (نیتر میں جل بھر کر) ہا سجن شرومنے! کچھ چنتا نہیں تیرا تو بانا ہے کہ کتنا بھی دکھ ہو اسے سکھ ہی ماننا۔" (پریم جوگنی)

ہریش چندر کے زیراثر ہندی میں ڈراما نگاری ہی کا رواج شروع نہیں ہوا بلکہ ہندی نثر میں ایک نئی تحریک شروع ہوگئی "ہریش چندر میگزین" نے گویا ہندی رسائل کی پود کو جنم دیا۔ سوانح، مزاحیہ مضامین، تاریخ، سائنس وغیرہ پر مضامین، ناول، کہانیاں اور تنقیدیں لکھی جانے لگیں۔

پہلے رسائل اور اخبارات کو لیجیے: خود بھارتیندو کی زندگی میں مختلف مقامات سے ہندی کے ۲۵ رسائل اور اخبارات نکلنے لگے تھے جن میں سدانند سلوال کا الموڑا اخبار، کیرتی پرشاد کھتری کا ہندی دیپتی پرکاش، طوطا رام کا بھارت بندھو (علی گڈھ) اپادھیائے بدری نرائن چودھری کا ماہنامہ آنند کادمبری (مرزاپور) رام داس ورما کا درن کر پرکاش (لکھنؤ) پرتاپ نرائن مصر کا برہمن (کانپور) راجہ رام پال سنگھ کا روزنامہ ہندوستان (انگلستان) اور رام کرشن ورما کا بھارتیندو (برندابن) قابل ذکر ہیں۔ اس کے علاوہ اجمیر، کلکتہ، لاہور اور دہلی سے بھی مختلف اخبار اور رسائل نکلنے

لگے تھے۔ ان میں اکثر کی مالی حالت خراب رہتی تھی خریداروں کا حلقہ بہت مختصر تھا ایک مرتبہ پرتاب نرائن مصر نے اخبار کا چندہ مانگنے کے لئے یہ مصرعہ چھاپا تھا۔

آٹھ ماس بیتے ججمان اب تو کرو دکھشنا دان

اس کے علاوہ لاہور سے نوین بابو "گیان پردائنی" اردو اور ہندی دونوں میں نکالتے تھے۔ اس کے علاوہ "ہندو بندھو" بھی دونوں زبانوں میں نکلتا تھا۔ کالا کانکر کے راجہ رام پال سنگھ نے انگلستان سے ہندی اور انگریزی میں "ہندوستان" نام کا ایک روزنامہ نکالا تھا۔

ناولوں میں اس دور کی خاص تصانیف سری نواس کا "پریکشا گرو" رادھا کرشن داس کا "نس سہائے ہندو" اور پنڈت بال کرشن بھٹ کا "نوتن برہمچاری" مشہور ہوئے۔ اس کے فوراً بعد ہی پرتاب نرائن مصرا اور رادھا چرن گوسوامی نے کئی ناولوں کے ترجمے کئے۔ گدادھر سنگھ نے بنگالی اور سنسکرت سے ترجمے پیش کئے۔ بنگالی ناولوں کی جو روایت رادھا کرشن داس، کیرتی پرشاد کھتری اور بابو رام کرشن ورما سے شروع ہوئی۔ اس کا سلسلہ بہت دنوں تک جاری رہا۔

بھارتیندو کے ساتھیوں میں پرتاب نرائن مصر (۱۹۱۲ بمر ۱۹۵۱) خاص طور پر ممتاز ہیں۔ یہ کانپور میں پیدا ہوئے۔ ان کی زندگی مشہور ترین مستی اور بے فکری میں گذری کبھی بندیکوں میں بیٹھے میلے تماشے دیکھنے جارہے ہیں۔ کبھی گانے والوں کی پارٹی کے ساتھ چلے جارہے ہیں ان کی مستی اور کھلی ڈلی زندگی کے نقوش ان کے طرز تحریر میں بھی ملتے ہیں ان کی نثر عام محاوروں اور کہاوتوں سے بھری ہوئی ہے۔ پرتاب نرائن مصر کا سب سے بڑا کارنامہ ان کی طنز، شوخی اور مزاح سے لبریز نثر ہے۔ ان کے رسالے "برہمن" میں اس قسم کے مضامین چھپتے تھے نمونہ یہ ہے:

"سمجھدار کی موت ہے"

سچ ہے "سب تیس بھلے ہیں موڑھ جنھیں نہ ویاپے جگت گتی"، مزے تو ہرائی جگ جمع گپک بیٹھنا خوشامدیوں سے گپ مارا کرنا جو کوئی نتھ تیو کم آپڑا تو گنگا میں بدن دھو آنا، گنگا پتر کو چار پیسے دے سینت میت میں دھرم مورت دھرم اوتار کا خطاب پانا سنسار پر مارتھ دونوں تو بن گئے اب کاہے کی ہے ہے اور کاہے کی کھے کھے؟"

انھوں نے کئی ڈرامے بھی لکھے جن میں کلیکوتک روپک سنگیت شکنتلا، بھارت درد شا، ہٹی سمیر، جواری خواری اور گوسنکٹ ناٹک قابل ذکر ہیں۔

بال کرشن بھٹ (سمت ۱۹۰۱ سمت ۱۹۷۱) الہ آباد میں پیدا ہوئے اور وہیں سنسکرت کے معلم مقرر ہوئے۔ انھوں نے سمت ۱۹۳۳ میں اپنا رسالہ "ہندی پردیپ" ہندی نثر کو ایک مخصوص رنگ اور رجحان دینے کے لئے ہی نکالا تھا۔ ان کی نثر میں پوربی اثرات واضح ہیں۔ جملے بھی بڑے بڑے ہوتے ہیں، گو ان میں بذلہ سنجی اور شوخی کی جھلکیاں کہیں کہیں نظر پڑجاتی ہیں مگر انھیں مکالمے اور روزمرہ لکھنے پر قدرت نہ تھی وہ انگریزی کے الفاظ بھی استعمال کرتے ہیں اور کہیں کہیں بریکٹ میں اصل لفظ لکھ دیتے ہیں۔ اسی طرح فارسی عربی کے الفاظ ہی نہیں فقرے تک بے ساختہ لکھ جاتے ہیں۔ ان کی نثر کا نمونہ یہ ہے۔

"ادھر پچاس ساٹھ ورشوں میں انگریزی راجیہ کے امن چین کا فائدہ پائے ہمارے دیش والے کسی بھلائی کی اور نہ جھکے ورن دس ورش کی گڑیوں کا بیاہ کر پہلے سے ڈیوڑھی دونی سرشٹی البتہ بڑھانے لگے ہمارے دیش کی جن سنکھیا ادشیہ گھٹنی چاہئے"

اُنھوں نے بھی کچھ چھوٹے چھوٹے ناٹک لکھے ہیں اور مشہور بنگالی ڈرامانویس میکائیل مدھوسودن کے دو ڈراموں "پدماوتی" اور "شرمشٹا" کا ترجمہ بھی کیا۔

اوپادھیائے بدری نرائن چودھری (سمت ۱۹۱۲ سمت ۱۹۷۱) مرزاپور میں پیدا ہوئے ان کو الفاظ پر جتنی قدرت حاصل تھی اور الفاظ کے الٹ پھیر سے بات پیدا کرنے کا جو فن

آتا تھا وہ اس دور میں کسی دوسرے نثر نگار کے بس کی بات نہ تھی لمبی لمبی ترکیبیں، شاعرانہ انداز بیان اور پیچیدہ اور آراستہ عبارت آرائی کا طرز ان کا مخصوص رنگ ہے وہ بار بار اپنے مضامین کو پڑھتے تھے اور جب تک الفاظ کے انتخاب اور نشست سے بالکل مطمئن نہ ہو جاتے تھے چھپنے کے لئے نہ بھیجتے تھے۔ بابو ہریش چندر کے بہت گہرے دوستوں میں تھے۔

انھوں نے اپنے دوسرے ہمعصروں کی طرح چند ڈرامے بھی لکھے ہیں جن میں بھارت سوبھاگیہ بہت مشہور ہوا اور کانگریس کے اجلاس کے موقع پر کھیلا گیا۔ اس کے کردار اور اس کی زبان رنگا رنگ ہے، اُردو، مرہٹی، مارواڑی، پنجابی اور بنگالی زبان کے مکالمے بلا تکلف استعمال کیے گئے ہیں۔ ابتدائیہ میں سرسوتی۔ درگا اور لکشمی کو پیش کیا ہے اور اس طرح سنسکرت کے قدیم ڈراموں کی ٹکنیک کو بھی نباہا ہے۔

اس کے علاوہ پرایاگ راماگمن اور وارانگنی رہسیہ بھی ان کی تصنیف ہیں۔ ان ڈراموں میں جگہ جگہ پر موقع ومحل کی مناسبت سے سوئیے، کبت اور غزلیں بھی دی گئی ہیں۔

بدری نرائن چودھری 'آنند کادمبری' کے نام سے ایک رسالہ بھی نکالتے تھے جس کے زیادہ تر مضامین خود انھیں کے لکھے ہوئے ہوتے تھے۔ ان کی عبارت کا نمونہ یہ ہے۔

"جیسے کسی دیش آدھیش کے پراپت ہونے سے دیش کا رنگ ڈھنگ بدل جاتا ہے۔
تدروپ پاوس کے آگمن سے اس سارے سنسار نے بھی دوسرا رنگ پکڑا، بھومی
ہری بھری ہو کر نانا پرکار کی گھاسوں سے سشوبھت بھئی مانو مارے مود کے روانچ
کی اوستھا کو پراپت بھئی۔"

آنند کادمبری، میں کبھی کبھی خبریں بھی رنگین عبارت آرائی کے ساتھ چھپتی تھیں۔

بدری نرائن چودھری کا نام ہندی ادب میں ایک اور لحاظ سے بھی اہم ہے ان سے ہندی میں ادبی تنقید کی ابتدا ہوتی ہے۔ اس سے قبل بال کرشن بھٹ نے

شری نواس داس کے ناٹک سنیوگتا سوئمبر کی تنقید لکھی تھی اور اسے بہت زیادہ سراہا تھا۔ اس عالمگیر تحسین و آفریں سے متاثر ہو کر بدری نرائن چودھری نے اس ڈرامے کے محاسن و معائب کا تفصیلی جائزہ لیا۔ یہ جائزہ آنند کادمبری کے پورے ۱۲ صفحات پر حاوی تھا اور اسے ہندی تنقید کا پہلا باقاعدہ مضمون قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کا ایک نمونہ دیا جاتا ہے:

"یدہ پی اس پستک کی سما لوچنا کرنے کے پورو اس کے سما لوچکوں کی سما لوچناؤں کی سما لوچنا کرنے کی آدشکتا جان پڑتی ہے کیونکہ جب ہم اس ناٹک کی سما لوچنا اپنے بہتیرے سہیوگیوں اور متروں کو کرتے دیکھتے ہیں تو اپنی اور سے جہاں تک خوشامد اور چاپلوسی کا کوئی درجہ پاتے ہیں شیش چھوڑتے نہیں دکھاتے۔"

آخری حصہ یہ ہے:۔

"غرض کہ اس صفحے کی کل اسپیچیں مرچنٹ آف وینس سے لی گئیں۔ پہلے تو میں یہ پوچھتا ہوں کہ بیاہ میں مدرکا پریورتن کی ریت اس دیش کی نہیں بلکہ یورپ کی ہے۔ میں نے مانا کہ آپ شکنتلا کو دشینت کے مدرکا دینے کا پرمان دیں گے پر وہ تو پریورتن نہ تھا کنتو مہاراج نے اپنا سمارک چنھ دیا تھا۔"

لالہ شری نواس داس (سمت ۱۹۰۵ـ۱۹۴۴) دہلی کے رہنے والے تھے "سنیوگتا سوئمبر" کے علاوہ انھوں نے "پرہلاد چرتر، تپتا سنورن، اور رندھیرا اور پریم موہنی ناٹک بھی لکھے آخری ڈرامہ رومیو جولیٹ سے بہت کچھ متاثر ہے اور ٹریجڈی ہونے کے لحاظ سے ہندی کا پہلا المیہ ڈراما قرار دیا جا سکتا ہے۔ انھوں نے ایک تعلیمی ناول 'پریکشا گرو' بھی لکھا تھا ان کی زبان صاف ستھری ہے اور بول چال کے محاورے اور کہاوتیں بھی بہت لاتے ہیں۔

اسی دور میں ٹھاکر جگ موہن سنگھ (سمت ۱۹۱۴ـ۱۹۵۶) نے جو مدھیہ پردیش کی

ایک ریاست وجے گڑھ کے راج کمار تھے لکھنا شروع کیا، ان کی تعلیم و تربیت کاشی میں ہوئی تھی اسی لئے ان کو سنسکرت کے ادب اور پرانے کلچر کا بڑا اچھا مذاق تھا۔ انھیں قدرتی مناظر سے بڑا لگاؤ تھا اور ہندوستان کی دیہاتی زندگی کی جو تصویریں انھوں نے اپنے شیام سوپن میں پیش کی ہیں وہ اس سے قبل ہندی میں نہیں ملتیں۔ ایک نمونہ دیکھئے:

"نربدا کے دکھشن ونڈکارنیہ کا دیش دکھشن کوشل کے نام سے پرسدھ ہے۔"

یہی مگ ہوے کے گئے ونڈکون شری رام تاسوں پاون دیش وہ وندھیا وٹی للام

میں کہاں تک اس سندر دیش کا ورنن کروں جہاں کہ نرجھارن، جن کی تیروانبر سے بھرے مدلک کجت وہنگا موں سے شوبھت ہے جن کے مول سے سوچھ اور شیتل جل دھارا بہتی ہے اور جن کے کنارے کے شیام جمبو کے نکنج پھل بھار سے نمت جناتے ہیں شبدایامان ہو کر جھرتی ہے۔"

بابو طوطا رام نے علی گڈھ میں اپنا ذاتی پریس کھول کر بھارت بندھو نکالا تھا۔ کیرتی کیتو ناٹک، استری سبودھنی اور کیتو کرتانت ناٹک ان کی تصانیف ہیں۔

ان لوگوں کے علاوہ مہاراشٹر کے پنڈت کیشو ناتھ بھٹ۔ پنڈت رادھا چرن، گوسوامی پنڈت امبکا دت ویاس، پنڈت موہن لال وشنو لال پانڈے، پنڈت بھیم سین شرما، کیرتی پرشاد کھتری کاشی ناتھ کھتری اور رادھا کرشن داس نے بھارتیندو کے زیر اثر ہندی نثر نگاری کی روایت کو آگے بڑھایا ان میں پنڈت کیشو ناتھ (جو بہار میں آ کر بس گئے) کی زبان بالکل اردو ہی ہے گو ناگری رسم الخط میں لکھی گئی ہے اور امبکا پرشاد باجپئی کی زبان بے حد سنسکرت آمیز ہے وہ سناتن کے عاشق تھے اور ان کی کتابوں میں یہی مذہبی دلدادگی ملتی ہے۔

ہرشچندر کے ہمعصروں کا تذکرہ ختم کرنے سے پہلے فریڈرک پنکٹ کا ذکر بھی ضروری ہے۔ انھوں نے دو کتابیں ہندی میں تصنیف کی تھیں جو کھڈگ ولاس پریس کا نپور سے چھپیں پہلی تصنیف بال دیپک تھی جو چار حصوں پر مشتمل تھی اور دوسری وکٹوریہ چرتر

جیسے کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ یہ بھی اہم ہندی مصنفوں سے خط وکتابت کرتے تھے۔ کچھ خطوط انھوں نے برج بھاشا میں بھی لکھے ہیں۔

اس دور میں ہندی ادب ہی نے ترقی نہیں کی ہے۔ ہندی زبان کی ترویج اور اشاعت کا کام بھی بڑے پیمانے پر ہونے لگا۔ خود بابو ہریش چندر نے جگہ جگہ دورہ کیا اور عام جلسوں میں ہندی کے لئے آواز بلند کی۔ بلیا کے انگریز کلکٹر نے انھیں خاص طور پر ہندی کے سلسلے میں تقریر کرنے کے لئے دعوت نامہ بھیجا تھا۔ اس موقع پر ان کی تقریر کا بہت دنوں تک چرچا رہا تھا اور اسی سلسلے میں ڈرامے ستیہ ہریش چندر، اندھیر نگری اور دیوا کشر چرتر بھی کھیلے گئے تھے۔ ان میں پہلے دو ان کے تھے اور آخری پنڈت روی دت شکل کا تھا جس میں اردو رسم الخط سے پیدا ہونے والی گڑبڑی کا مذاق اڑایا گیا تھا۔

اسی زمانے میں پنڈت پرتاب نرائن مصر نے ہندی ہندو ہندوستان کا نعرہ بلند کیا اور پنڈت گوری دت نے ناگری پرچار کا جھنڈا اٹھایا۔ انھوں نے اپنی ساری جائداد ناگری پرچار کے لئے وقف کردی تھی اور خود ایک جھنڈا ہاتھ میں لے کر ہر ایک میلے تماشے میں جاتے تھے جس سے ملتے اس سے پرنام اور آداب عرض کی بجائے 'جے ناگری کی' کہہ کر مخاطب ہوتے۔ گوری ناگری کوش نام کی ایک لغت بھی انھوں نے مرتب کی۔

سمت ۱۹۵۰ میں کاشی میں ناگری پرچارنی سبھا قائم ہوئی جس کے روح رواں پنڈت شیام سندر داس تھے۔ اس کا مقصد ناگری رسم الخط کی ترویج اور ہندی ادب کو ترقی دینا قرار دیا گیا اور جلد ہی اس سبھا نے ہندی میں ریسرچ اور تحقیق کے کام کو بھی اپنے ہاتھ میں لے لیا۔ سمت ۱۹۵۵ میں ہندی کو سرکاری دفتروں کی زبان بنائے جانے کے لئے ایک ڈپوٹیشن یو۔پی گورنمنٹ سے ملا، ایک میمورنڈم پیش کیا گیا اور اس مطالبے کو برزور بنانے کے لئے سارے صوبے میں دستخطوں کی مہم چلائی گئی۔ اس تحریک میں پنڈت مدن موہن مالویہ نے بھی بڑا حصہ لیا۔ اور آخر کار سمت ۱۹۵۷ میں ناگری کو بھی دفتروں اور عدالتوں میں جگہ مل گئی۔ اس تحریک میں بھی

ناگری پرچارنی سبھانے تنظیم کا پورا کام سرانجام دیا۔

اسی طرح سبھانے ادبی تحقیق کے کام کو بھی آگے بڑھایا۔ یوں اس سے قبل سب سے پہلے گارساں دتاسی اور اس کے بعد ٹھاکر شیو سنگھ سینگر کی شیو سنگھ سروج، میں ہندی ادب کی ابتدا اور تاریخ کا تذکرہ ملتا ہے جسے بعد میں گریرسن نے اپنی کتاب 'شمالی ہند کا جدید ورنیکولر ادب'، میں جاری رکھا لیکن تحقیق کا باقاعدہ کام سبھا ہی نے شروع کیا۔ گرنتھاولی مرتب کی گئی جس میں پرانے شاعروں کا کلام اور ان کے حالاتِ زندگی کافی جستجو اور محنت سے جمع کیے گئے، جلد ہی گورنمنٹ نے چار سو روپیہ کی گرانٹ منظور کی۔ سبھانے وگیانک کوش بھی مرتب کی جس لغت میں سائنٹفک اور ٹکنیکل اصطلاحوں کا ہندی ترجمہ بھی دیا گیا اس کے علاوہ سبھانے اپنا ایک رسالہ بھی نکالا جس میں ادبی تحقیقی اور تنقیدی مضامین چھپتے تھے۔ ان کے اشاعتی پروگرام نے ہندی ادب کو مقبول اور معیاری بنانے میں کافی حصہ لیا ہے۔

ناگری پرچارنی سبھا کی ابتدا کے بعد ہندی نثر نگاری کا ابتدائی دور ختم ہوتا ہے۔ ہریش چندر اور ان کے ساتھی ہندی ادب کی ترقی اور ہندی زبان کی ترویج کا جو مقصد لے کر چلے تھے وہ اب پورا ہو چکا تھا، عام لوگوں کی توجہ ہندی زبان اور ادب کی طرف مبذول ہو چکی تھی جس میں انگریزی تعلیم یافتہ لوگوں کی تعداد بھی کافی تھی۔ بھارتیندو نے ہندی ادب کی بنیادیں استوار کی تھیں اب ان پر تعمیر کرنے کا وقت آگیا تھا۔

تیسرا باب

ہندی نثر کا عروج

بھارتیندو ہریش چندر نے ہندی ادب میں جو تنوع اور وسعت پیدا کی تھی وہ ان کے بعد رفتار اور ہمہ گیری دونوں کے اعتبار سے زیادہ نمایاں ہوئی۔ مغربی ادب کے سانچوں پر ہندی ادب کو ڈھالنے کی کوشش کے جو ابتدائی نقوش ہمیں بھارتیندو اور ان کے معاصرین کی تصانیف میں ملتے ہیں، وہ ان کے بعد آنے والوں نے اور بھی چمکائے۔ ڈرامے، ناول، مختصر کہانیاں سوانح عمریاں، تنقیدی مضامین کیفیت اور کمیت دونوں کے اعتبار سے اس دور میں ترقی پذیر ہوئے۔

اس دور کے ادب پر خاص طور پر بنگالی اور انگریزی ادب کے اثرات پائے جاتے ہیں۔ ان دونوں زبانوں سے بہت سے ڈرامے اور ناول ترجمے کیے گئے، اس کے علاوہ وہاں کی ادبی تحریکوں اور تنقیدی اصولوں کا عکس بار بار ہندی ادب میں ملتا ہے۔

ڈراموں اور ناٹکوں کے ارتقا کے سلسلے میں یہ اثرات اور بھی زیادہ نمایاں طور پر دکھائی دیتے ہیں بنگالی کے بہت سے ڈراموں کا ترجمہ کیا گیا جن میں بابو رام کرشن ورما کا ’ویر ناری‘ کرشن کماری اور پدماوتی کے ترجمے کافی مشہور ہیں۔ بابو گوپال رام نے بن بیر، ببھرو واہن، دیش دشا اور رابندر ناتھ ٹیگور کے ڈرامے ”چترانگدا“ کے ترجمے ہندی میں کیے۔

اسی زمانے میں پنڈت روپ نرائن پانڈے نے ’پتی ورتا، ٹیگور کے ’اچلاتین،

خان جہاں، دویندر لال رائے کے "اس پار" "شاہ جہاں" "درگا داس" "تارا بائی" وغیرہ کئی ڈراموں کے ترجمے کئے۔ ان ترجموں میں مکالمے بہت طویل تقریروں کی شکل میں ہوتے تھے۔

اسی طرح انگریزی کے بہت سے ڈراموں کے ترجمے ہوئے۔ پروہت گوپال ناتھ نے شیکسپیئر کے "رومیو جولیٹ"، "ایز یو لائک اٹ" اور "مرچنٹ آف وینس" کے ترجمے کئے۔ "متھرا پرشاد چودھری نے "میکبتھ" کا ترجمہ کیا اور "ساہ سیندر ساہس" کے نام سے شائع کیا۔ اس کے کچھ عرصے بعد "جینت" کے نام سے "ہیملٹ" کا ترجمہ شائع ہوا۔

انگریزی اور بنگالی کے علاوہ قدیم سنسکرت کے ڈراموں کے ترجمے بھی ہوئے۔ رائے بہادر لالہ سیتا رام نے خاص طور پر اس طرف توجہ کی "میگھ دوت" کا منظوم ترجمہ شائع ہوا اس کے بعد ناگانند کا ترجمہ چھپا، آہستہ آہستہ مالتی مادھو۔ اتر رام چرتر۔ مہا ویر چرتر، مرچھ کٹی کا، مالوکاگنی متر وغیرہ ناٹکوں کے ترجمے بھی شائع ہونے لگے۔ ان کے ترجموں کی زبان بہت سیدھی سادی ہوتی تھی اور ان میں سنسکرت پن کا احساس نہ ہوتا تھا۔

لالہ سیتا رام کی طرح سنسکرت سے ڈرامے ترجمہ کرنے میں مراد آباد کے پنڈت جوالا پرشاد مصرا اور پنڈت ستیہ نرائن کوی رتن کا نام بھی مشہور ہے۔ مصر جی نے "ابھی گیان شکنتل" اور "وینی سنہار" کا ترجمہ کیا اور کوی رتن جی نے مالتی مادھو اور اتر رام چرتر کا ترجمہ پیش کیا۔

یہی نہیں طبعزاد ناٹکوں اور ناولوں میں بھی بنگالی ادب اور انگریزی ناٹکوں کا بہت اثر دکھائی دیتا ہے، طبعزاد ڈراموں میں پنڈت کشوری لال گوسوامی نے دو ڈرامے "چوپٹ چپیٹ" اور "مینک منجری" لکھے، پہلے میں بدطینت عورتوں اور بدمعاش لچے لفنگوں کے خاکے ملتے ہیں، دوسرا رومانوی ہے اور پانچ ایکٹ میں لکھا گیا ہے۔ اس کے بعد پنڈت اجودھیا سنگھ اپادھیائے نے دو ناٹک لکھے "رکمنی پرنام" اور "پدیوم وجے" ٹکنیک اور فن کے لحاظ سے کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتے

ان کے علاوہ پنڈت جوالا پرشاد مصر نے "سیتا بن باس" اور ان کے بھائی پنڈت بلدیو پرشاد مصر نے تین اچھے ڈرامے لکھے ان میں سے "پربھاس ملن" اور "میرا بائی" ناٹک میں مذہبی

رنگ پایا جاتا ہے۔ اور بھگتی کا جذبہ ملتا ہے اور تیسرا ڈراما "للّو بھائی" سماج پر ایک طنز ہے۔ شیو نندن سہائے نے "سدامانا ٹک" لکھا۔ تخیلی ڈراموں میں کانپور کے مشہور شاعر رائے دیوی پرشاد پورن کا ڈرامہ "چندر کلی بھانو کمار" قابل ذکر ہے۔

ان ڈراموں سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ زیادہ تر موضوعات اور پس منظر یا تو مذہبی تھے یا تاریخی، ان میں بھگتی کا جذبہ کسی نہ کسی صورت سے کارفرما تھا، ابھی ہندی ڈراموں میں فلسفیانہ گہرائی اور فنی بالیدگی کے جوہر نمایاں نہیں ہوئے تھے۔

ناول نگاری اور افسانہ نویسی نے البتہ ان ابتدائی منزلوں سے قدم آگے بڑھایا تھا اس میدان میں ابتدا دوسری زبانوں کے شاہکار ترجمہ کرنے ہی سے ہوئی۔ بابو رادھا کرشن داس نے اُردو اور انگریزی کے کئی ناول ترجمہ کئے جن میں اکبر۔ عملہ ورکتا نت مالا۔ چتوڑ چاتکی۔ پولیس ورکتانت مالا۔ ٹھگ ورکتانت مالا مشہور ہیں، بابو کیرتی پرشاد کھتری نے 'ایلا' اور 'پرمیلا' کے ترجمے کئے اور 'جیا'، اور 'مدھومالتی' کے ترجمے بھی شائع ہوئے۔ گوپال رام نے بہت سے بنگالی ناولوں کے ترجمے کئے۔ ان کے ترجمے کی زبان چٹخارے دار اور پوربی زبان کے محاوروں سے بھری ہوئی ہے۔ حالانکہ ان سے قبل کے مترجموں نے سیدھی سادی ہندی لکھنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے علاوہ ادتیہ نرائن لال۔ ایشوری پرشاد شرما اور گنگا پرشاد گپتا نے اُردو۔ مرہٹی اور گجراتی ناولوں کے ترجمے کئے جن میں موخرالذکر کا اُردو ناول 'پونا میں ہلچل' کا ترجمہ کافی مقبول ہوا، انگریزی سے رینالڈس کے ناول ترجمہ ہوئے۔

اس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ اس دور کے ہندی ناول کا میلان واقعات نگاری اور جاسوسی ناولوں کی طرف تھا جن میں تنقید حیات، فنی خوبصورتی اور انداز بیان کے حسن کی بجائے تمامتر توجہ واقعات سے سنسنی پیدا کرنے اور پلاٹ کے الٹ پھیر سے دلچسپی پیدا کرنے کی طرف ہوتی ہے طبعزاد ناولوں میں سب سے زیادہ اہم ناول بابو دیوکی نندن کھتری نے لکھے ان ناولوں کی مقبولیت کا اندازہ لگانا دشوار ہے۔ ان کے درجنوں اڈیشن ہاتھوں ہاتھ

بک گئے نہ جانے کتنے آدمیوں نے صرف ان ناولوں کو پڑھنے کے لئے ہندی سیکھی۔

بابو دیوکی نندن کھتری نے ہندی ناولوں کو مقبول بنانے میں بڑا کارنمایاں انجام دیا ہے۔ ان ناولوں کی تصنیف طلسم ہوشربا کے انداز پر کی گئی تھی اور عیاری کے وہ تمام اصول پیش نظر رکھے گئے تھے جو قدیم داستانوں میں استعمال کئے جاتے تھے۔ ان میں جاسوسی قصوں کی سی دلچسپی اور داستانوں سی پیچیدگی پائی جاتی ہے۔ "نریندر موہنی"، "کسم کماری" اور "ویریندر دیر" ان کی ابتدائی تصانیف ہیں لیکن "چندر کانتا سنتتی" کو جو مقبولیت نصیب ہوئی وہ اور کسی ناول کو نہ ملی۔ اس نے ہندی پڑھنے والے نوجوانوں کو بہت متاثر کیا اور بہت سے لوگوں کو ناول نگاری کی طرف راغب کیا

بابو دیوکی نندن کھتری کے طرز پر دوسرے ناول نگاروں نے بھی جاسوسی ناول لکھنے کی کوشش کی۔ ان جاسوسی ناولوں کی مانگ اتنی بڑھ گئی تھی کہ صرف بابو دیوکی نندن کے ناول اسے پورا نہیں کر سکتے تھے۔ پڑھنے والوں کی تعداد میں بہت اضافہ ہوا تھا اس کی ایک وجہ غالباً یہ بھی تھی کہ بابو دیوکی نندن نے اپنے ناولوں کی زبان ہندوستانی رکھی تھی جسے اُردو پڑھے لکھے لوگ بھی آسانی سے سمجھ سکتے تھے کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ ان کی زبان راجہ شیو پرشاد کی عام فہم اور خاص پسند اُردو نما ہندی سے بہت قریب کہی جا سکتی ہے بابو دیوکی نندن کھتری کے طرز پر ہری کرشن جوہر نے بھی جاسوسی ناول لکھے۔

جاسوسی ناولوں کے اس رجحان سے ذرا الگ ہٹ کر پنڈت کشوری لال گوسوامی نے (۱۸۶۶ء-۱۹۳۲ء) سماجی ناولوں کی ابتدا کی۔ انھوں نے "اپنیاس" نامی ایک ماہ نامہ بھی نکالا تھا جس میں کل ۶۵ چھوٹے بڑے ناول شائع ہوئے، ادبی نقطہ نظر سے انھیں ہندی کا پہلا ناول نگار کہا جا سکتا ہے یہ سنسکرت کے اچھے عالم اور شاعر تھے لیکن ناولوں کی زبان انھوں نے بھی سیدھی سادی ہندوستانی ہی رکھی ہے، جسے رام چندر شکل نے "اُردو لکھنے کے شوق" سے تعبیر کیا ہے۔ ان کے تاریخی ناولوں میں کچھ فروگذاشتیں البتہ رہ گئی ہیں۔ ان کے ناولوں میں

تارا۔ چپلا۔ ترن تپسونی۔ رضیہ بیگم۔ لیلاوتی۔ راج کماری۔ لونگ لتا۔ ہردے ہرنی۔ لکھنؤ کی قبر ہیرا بائی وغیرہ شامل ہیں۔

ان کے علاوہ پنڈت اجودھیا سنگھ اپادھیائے نے بھی دو ناول "ٹھیٹھ ہندی کا ٹھاٹ" اور "ادھ کھلا پھول" لکھے۔ یہ دونوں کتابیں ٹھیٹھ اور روزمرہ کی زبان لکھنے کی مثال قائم کرنے کے لئے لکھی گئی ہیں اس سے قبل "دیس کا بانکا" میں ان کی زبان سنسکرت کی سرحدوں تک پہنچ گئی تھی۔ اس نے پنڈت لجا رام مہتہ اور برج نندن سہائے نے بھی اس دور میں ناول نگاری میں نام پیدا کیا۔

مختصر افسانہ نگاری کا رواج بھی ہندی ادب میں بنگالی کے زیر اثر شروع ہوا۔ بنگالی میں انگریزی کی مختصر کہانیوں کے طرز پر افسانے لکھے جانے لگے تھے جنھیں "گلپ" کہا جاتا تھا جب مہاویر پرشاد دویدی نے اپنا مشہور رسالہ "سرسوتی" نکالا اور اس میں پنڈت کشوری لال گوسوامی کی مختصر کہانی "اندومتی" چھپی تو ہندی میں بھی اس کی ابتدا ہوئی۔ ابتدائی کہانیوں میں رام چندر شکل کی کہانی "گیارہ ورش کا سمے" اور ایک نامعلوم مصنفہ کی کہانی "دلائی والی" کشوری لال کی "گل بہار" اور ماسٹر بھگوان داس کی "پلیگ کی چڑیل" "سرسوتی" ہی میں چھپیں۔ ان سے قبل انڈین پریس کے منیجر بابو گرجا کمار گھوش جو ہندی میں لالہ پاروتی نندن کے نام سے لکھتے تھے بنگالی کی مختصر کہانیوں کے ترجمے پیش کر چکے تھے۔

اس کے بعد تو مختصر کہانیوں کا رواج بڑھنے لگا۔ جے شنکر پرساد نے بھی افسانہ نگاری کی طرف توجہ کی اور ان کی "گرام" "آکاش دیپ" "دبساطی" "پرتی دھونی" "سورگ کے کھنڈر" "چتر مندر" وغیرہ کافی مشہور ہوئیں۔ مزاحیہ افسانوں میں جے۔ پی سریواستو نے تجربے کئے اور مختصر افسانے کی روایت کو بشمبر ناتھ کوشک اور رادھکا رمن پرساد نے آگے بڑھایا۔ کوشک کی "رکشا بندھن" اور پرساد کی "کانوں میں کنگنا" ہندی افسانہ نگاری میں خاص اہمیت کی مالک ہیں۔

مختصر افسانہ نگاری میں سب سے اہم نام چندر دھر شرما گلیری کا ہے ان کا تفصیلی ذکر آگے آئے گا لیکن ان کی مختصر کہانیوں کے بارے میں یہ کہہ دینا ضروری ہے کہ فنی بالیدگی، فکری عنصر اور پختگی کے لحاظ سے گلیری کی کہانیوں نے ہندی ادب میں نہایت بلند اور اعلیٰ معیار قائم کیا۔ گلیری نے بہت کم کہانیاں لکھی ہیں لیکن ان کی یہ گنی چنی کہانیاں تاریخی اہمیت اور عظمت رکھتی ہیں" اس نے کہا تھا" ان کی سب مشہور کہانی ہے، اس کی تاثیر، پس منظر، فکر اور فن کے امتزاج نے اسے ہندوستان کے افسانوی ادب میں ممتاز مقام کا مستحق بنا دیا ہے۔

مختصر افسانہ نگاری پریم چند کے ساتھ اپنے پورے عروج پر پہنچ گئی۔ پریم چند نے مختصر افسانے کو ہندوستان کی سماجی زندگی سے ہم آہنگ کر دیا اور وہ فنی بالیدگی بخشی کہ وہ یورپ کی نقل ہونے کے بجائے ہندوستان کی تہذیبی وحدت کا ایک حصہ معلوم ہونے لگی، سماجی شعور فکری بالیدگی اور تنقید حیات کا وہ احساس جو ابھی تک ہندی افسانے میں نمایاں نہیں ہوا تھا۔ پریم چند کی کہانیوں میں پورے نکھار کے ساتھ جلوہ گر ہوا۔

جہاں تک مضمون نگاری کا سوال ہے وہ بھی اس دور میں پورے تنوع اور ہمہ گیری کے ساتھ شروع ہوئی یوں تو بھارتیندو اور ان کے ساتھیوں نے اپنی میگزین کے ذریعہ اس کی ابتدا کر دی تھی اور ہر قسم کے سماجی، سیاسی اور ادبی موضوعات پر مضامین لکھے جانے لگے تھے مگر ان میں طرز بیان کی نوک پلک اور انفرادیت پیدا نہیں ہوئی تھی۔ اس دور میں یہ کمی کافی حد تک پوری ہوئی۔

یہاں بھی ابتدا انگریزی سے لارڈ بیکن کے مضامین کے ترجمے سے ہوئی ساتھ ہی مرہٹی کے مصنف چپلن کر کے مضامین کا ترجمہ بھی ہوا۔ اسی زمانے میں پنڈت مہابیر پرشاد دویدی نے سرسوتی ماہنامے کا اجرا کیا، اس میں ہر قسم کے تہذیبی اصلاحی، اخلاقی، سیاسی اور ادبی موضوعات پر مضامین شائع ہوتے تھے۔

"سرسوتی" نے اپنے عہد میں وہی کارنامہ انجام دیا جو "ہریش چندر میگزین" اس سے قبل

دے چکی تھی۔ اس رسالے نے لکھنے والوں کا ایک اچھا حلقہ پیدا کیا اور انھیں لکھنے کے لئے حوصلہ اور نیا راستہ بھی دیا۔

مہابیر پرشاد دویدی (سمت ۱۹۲۷-۱۹۹۵) دوست پور ضلع رائے بریلی میں پیدا ہوئے اور ۱۹۰۳ء میں سرسوتی کا اجرا کیا۔ وہ سخت سے سخت اور مشکل سے مشکل موضوع پر سیدھے سادے انداز میں لکھتے تھے۔ ان کے زیادہ تر مضامین بات چیت کے انداز ہی میں لکھے جاتے تھے وہ ایک بات کو بار بار دہرا کر ذہن نشین کراتے ہیں اور دلیلوں سے پڑھنے والے کو مطمئن کرنا چاہتے ہیں۔ ان کی نثر کا نمونہ یہ ہے:

> "آپ کہتے ہیں کہ پراچین بھاشا مر چکی اور اسے مرے ہوئے تین سو ورش ہوئے اس پر ہمارا کہنا ہے کہ نہ تو وہ کبھی مری اور نہ اس کے مرنے کے کوئی لکشن ہی دکھائی دیتے ہیں۔ یدی آپ کبھی آگرہ، متھرا، فرخ آباد، مین پوری اور اٹاوہ تشریف لے جائیں تو کرپا کرکے وہاں کے ایک آدھ اپر پرائمری یا مڈل اسکول کا معائنہ نہ سہی تو ملاحظہ اوشیہ کریں ایسا کرنے سے آپ کو معلوم ہو جائے گا کہ جسے آپ مردہ سمجھ رہے ہیں وہ ابتک ان ضلعوں میں بولی جاتی ہے۔"[1]

مہابیر پرشاد دویدی کے بعد مضمون نگاری میں پنڈت مادھو پرشاد مصر کا نام قابل ذکر ہے یہ پنجاب کے حصار ضلع میں پیدا ہوئے اور سمت ۱۹۲۸ سے سمت ۱۹۶۴ تک زندہ رہے یہ سناتن دھرم کے بڑے پکے معتقد تھے، مارواڑیوں سے ان کا خاص لگاؤ تھا۔ مذہبی پرچار کے لئے انھوں نے کئی تصانیف کی ہیں جن میں آریہ سماجیوں کے اعتراضات کا منھ توڑ جواب دیا گیا ہے۔ انھوں نے 'ویشیو پکارک' اور 'سدرشن' نام کے دو اخبارات بھی نکالے تھے۔ ان کی نثر میں جھنجلاہٹ، غصہ اور تلخی مزا دے جاتی ہے اس لئے پنڈت گلیری نے ایک بار

---

[1] یہ اقتباس ان کے ایک مضمون سے لیا گیا ہے جس کا عنوان ہے "کیا ہندی نام کی کوئی بھاشا ہی نہیں ہے؟" اتفاق سے آج بھی سوال اُرُدو کے لئے اٹھایا جاتا ہے اور "کیا اردو نام کی کوئی زبان ہی نہیں ہے" کا مسئلہ اردو والوں کے سامنے درپیش ہے کیا ہمارا جواب بھی پنڈت مہابیر پرشاد دویدی ہی کے الفاظ میں دیا جا سکتا ہے؟

کہا تھا کہ مصر جی بغیر غصہ اور طیش کے نہیں لکھ سکتے۔

مصر جی کا غصہ اور جوش ان کی سیاسی زندگی میں بھی ساتھ دیتا رہا وہ کانگرس کے بڑے پکے حمایتی تھے اور قومی آزادی کی تحریک کے سپاہی تھے چنانچہ جب پنڈت مدن موہن مالویہ نے ہندو طلبا اور نوجوانوں سے تحریک ترک موالات سے علیحدہ رہنے کی اپیل کی تو انھوں نے پنڈت مالویہ کے نام ایک کھلی چٹھی شائع کی تھی۔ انھوں نے سوامی وشدھانند کی سوانح عمری کے علاوہ کچھ اور چھوٹی چھوٹی سوانح عمریاں لکھیں، ان کی عبارت کا نمونہ یہ ہے:۔

"اب رہی آپ کے جیون کی بات سو جہاں تک آپ جانتے ہیں وہاں تک تو سب صفائی ہے۔ آپ جہاں تک جانتے ہیں مہاکوی شری ہرش کے کاویہ میں سرو تر گانٹھیں ہی گانٹھیں ہیں" اور پنڈت شری دھر کی کویتا سرو تو بھاؤ سے پرشنت ہے "آپ جہاں تک جانتے ہیں آپ سنسکرت، ہندی، بنگالی، آدی اس دیش کی سب بھاشائیں جانتے ہیں اور وہ پر صاحب کی کرتوت سے بھی انابھگیہ ہیں۔"

بابو گوپال رام کی نثر دلچسپ اور چٹخارہ دار ہوتی ہے، وہ معمولی سی معمولی بات کو اس دلچسپ پیرایے میں پیش کرتے ہیں اور پڑھنے والوں کو طرح طرح کے حیاتی تاثر پاروں سے لے کر گزرتے ہیں کہ وہ اس کے لئے ایک جمالیاتی تجربے سے کم نہیں ہوتا۔ ان کے طرز نگارش میں بھی بنگالی ادیب بنکم چندر چٹرجی کے اسلوب بیان کا پورا اثر پایا جاتا ہے۔ ان کی نثر کا نمونہ یہ ہے:۔

"ارتھ یا دھن علاؤالدین کا چراغ ہے یدی یہ ہاتھ میں ہے تو تم جو چاہو سو پا سکتے ہو یدی ارتھ کے ادھی پتی ہو تو ورج مورکھ ہونے پر بھی وشو ودیالیے تمھیں ڈی لٹ کی اپادھی دے کر اپنے تئیں دھنیہ سمجھے گی...... برے بر چلنے والا نٹ ہاتھ میں بانس لئے ہوئے برے پر دوڑتے سمے" ہائے پیسہ ہائے پیسہ" کرکے چلایا کرتا ہے۔ دنیا کے سبھی آدمی ویسے ہی نٹ ہیں۔ میں دویہ درشٹی سے دیکھتا ہوں کہ خود پر تھوی بھی اپنے راستے

برما ہے پیسہ ہائے پیسہ کرتی ہوئی سورہ پڑی کرا کر رہی ہے۔"

بابو بال مکند گپت (۱۹۲۲ء-۱۹۶۴ء) پنجاب کے رہتک ضلع میں پیدا ہوئے۔ یہ بہت اخباروں کے مدیر تھے، پہلے دو اردو اخبارات کے اڈیٹر رہے۔ اس کے بعد کلکتے کے مشہور اخبار بنگ باسی کی ادارت کے فرائض انجام دیتے رہے، پھر بھارت متر کے اڈیٹر ہوئے۔ بہت چالاک اور ہوشیار آدمی تھے۔ ایک بار انھوں نے "سرسوتی" کے مدیر پنڈت مہابیر پرشاد دویدی سے بھی ایک ادبی مباحثہ شروع کیا تھا۔

"رتناولی ناٹکہ" کے ترجمے کے علاوہ انھوں نے سیاسی اور سماجی موضوعات پر بھی بہت سے مضامین لکھے ہیں جن میں "شیو شمبھو کی چٹھی" بہت مشہور ہوئی۔ ان کے طرز میں مزاح کی چاشنی ہوتی ہے چونکہ وہ اُردو کے اچھے لکھنے والے تھے، اس لئے ہندی نثر بھی سادگی روانی، اور مخصوص انداز سے لکھتے تھے۔

پنڈت گووند نرائن مصر پنڈت دیانند مصر کے پھپھیرے بھائی تھے ان کے رسالے "سار سدھاندھی" میں ادبی موضوعات پر مضامین لکھا کرتے تھے۔ ان کے اندازِ نگارش میں مشکل تراکیب اور مختلف الفاظ کو ملا کر ایک لفظ یا ترکیب بنانے کی کوشش نمایاں ملتی ہے اسی وجہ سے ان کی نثر میں سادگی اور صفائی نہیں پائی جاتی

بابو شیام سندر داس جو ناگری پرچارنی سبھا کی روح رواں رہے ہیں۔ خود بھی ایک اچھے مصنف اور صاحب طرز مضمون نگار تھے انھوں نے ٹھیٹھ، رواں اور پاکیزہ ہندی لکھنے کی روایت قائم کی، وہ سنسکرت کے ذخیرہ سے البتہ الفاظ لیتے ہیں لیکن انگریزی کے الفاظ اور تراکیب استعمال کرنے کا جو عام رجحان پیدا ہو چلا تھا وہ ان کے ہاں نہیں ملتا، ادب اور تاریخ ان کا موضوع ہے۔

انھوں نے تاریخ ادب کے سلسلے میں تحقیق اور تنقید کا بڑا کام سرانجام دیا ہے، پرانے مصنفین کے حالات زندگی اور کلام کا انتخاب انھوں نے "ہندی کوو درتن مالا" کے دو حصوں

میں شائع کیا۔ اس کے علاوہ بھاشا وگیان (لسانیات)، ہندی بھاشا اور ساہتیہ، اور ساہتیہ لوچنا نامی تین کتابیں انھوں نے تصنیف کیں۔ ہندی ادب کی تاریخ بھی انھوں نے ترتیب دی۔

اس دور میں صاحب طرز مصنفوں میں مہابیر پرشاد دویدی کے بعد جس نثر نگار کا نام آتا ہے وہ چندر دھر گلیری ہیں۔ سمت ۱۹۴۰ میں جے پور میں پیدا ہوئے تھے، سنسکرت اور انگریزی کے اچھے طالب علم تھے اور دونوں زبانوں پر انھوں نے قدرت حاصل کر لی تھی، کچھ دنوں اجمیر کے میو کالج میں پڑھاتے رہے اس کے بعد بنارس ہندو یونیورسٹی کالج کے پرنسپل ہو گئے تھے سمت ۱۹۷۷ میں کم عمری ہی میں ان کا انتقال ہو گیا۔

گلیری نے سرسوتی کے اجراء کے کچھ ہی دنوں بعد جے پور سے "سمالوچک" نام کا ایک ماہوار رسالہ نکالا تھا۔ اسی سے ان کی ادبی زندگی کی باقاعدہ ابتدا ہوتی ہے۔ ان کی طرز نگارش میں ہندی اور سنسکرت کی تلمیحات اور خوبصورت روایات سے پوری آگہی ہی نہیں ملتی بلکہ انگریزی ادبیات اور مغربی اسالیب سے بھی اُنھوں نے بہت کچھ لیا ہے اسی لئے ان کی نثر میں جو روانی، تاثر اور عہد جدید کا آہنگ ملتا ہے وہ ہندی کے کسی دوسرے ادیب کے ہاں نہیں پایا جاتا۔ گلیری نے ہندی نثر کو جدید ذہن دیا۔ جو صرف تشبیہ اور استعاروں سے مطمئن نہیں ہوتا بلکہ نثر میں زیادہ انفرادیت، فکری سچائی اور روشنی چاہتا ہے۔ ان کی نثر کا نمونہ یہ ہے:-

"منو سمرتی میں کہا گیا ہے کہ جہاں گرو کی نندا یا استیہ کتھا ہو رہی ہو وہاں بھلے آدمی کو چاہئے کہ کان بند کرے یا اور کہیں اُٹھ کر چلا جائے۔ منو مہاراج نے نہ سننے جوگ گرو کی کلنک کتھا سننے کے پاپ سے بچنے کے دو ہی اُپائے بتائے ہیں یا تو کان ڈھک کر بیٹھ جاؤ یا دم دبا کر چل دو۔ تیسرا اپائے جو اور دیشوں کے سو میں نوے آدمیوں کو ایسے اوسر پر سوجھے گا وہ منو نے نہیں بتایا کہ جوتہ لے کر مکّا تان کر سامنے کھڑے ہو جاؤ اور نندا کرنے والے کا جبڑا توڑ دو یا منھ پچکا دو کہ پھر ایسی حرکت نہ کرے"۔۔۔۔۔۔۔

"..... کسی بات کا ٹوٹا ہونے پر پورا کرنے کی اچھا ہوتی ہے۔ دُکھ ہونے پر اسے مٹانا چاہتے ہیں، یہ سوبھاؤ ہے سنسار میں ترودھی دکھ دکھائی پڑنے لگے۔ انھیں مٹانے کے لئے اپائے بھی کئے جانے لگے۔ "درشٹی" اپائے ہوئے اُن سے سنتوش نہ ہوا تو سنے سنائے دانو شروک، اپائے ہوئے ان سے بھی من نہ بھرا، ساکھیوں نے کاٹھ کوڑی گنا گنا کر اپائے نکالا، بدھ نے یوگ میں پک کر اپائے نکالا کسی نہ کسی طرح کوئی اپائے ملتا گیا۔ کچھوں نے سوچا چور کو کیا ماریں چور کی ماں کو ہی نہ ماریں۔ نہ رہے بانس نہ بجے بانسری۔ لگیں پرا تھنائیں ہونے۔ مادبھی رام۔ جننی جٹھرے لواسم

اور یہ اس دیس میں جہاں سوریہ کا ادے ہونا اتنا منوہر تھا کہ رشیوں کا یہ کہتے کہتے تالو سوکھتا تھا کہ سو برس اسے ہم اُگتے دیکھیں سو برس سنیں، سو برس بڑھ بڑھ کر بولیں۔ سو برس ادین ہو کر رہیں۔"

گلیری کے علاوہ اس دور میں دو چار اور مضمون نگار بھی پیدا ہوئے گو انھیں صاحب طرز نہیں کہا جا سکتا۔ کلکتے کے پنڈت جگن ناتھ پرشاد چترویدی اور سرسوتی کے دو مضمون نگار ادھیاپک پورن سنگھ اور بابو گلاب رائے قابل ذکر ہیں۔ گلاب رائے نے ٹھوس علمی اور جذباتی دونوں قسم کے مضامین لکھے ہیں۔ سنجیدہ اور چجی تلی نثر لکھنے میں ان کو خاص ملکہ حاصل تھا۔ ان کے مضامین کا ایک مجموعہ "پھر نراش کیوں" کے نام سے چھپا ہے۔

جہاں تک ادبی تنقید کا سوال ہے وہ بھی بدری نرائن چودھری اور بال کرشن بھٹ کی ابتدائی کوششوں سے آگے نکل چکی تھی۔ اب تنقید کا کام محض کسی مضمون یا مصنف کے عیوب اور محاسن ہی گنوانا نہیں تھا بلکہ اب اس بات کی کوشش کی جانے لگی تھی کہ شاعر کے بنیادی خیالات اور جذبات کا پتہ لگایا جائے اور ان کے بارے میں کچھ لکھا جائے۔ اسی کے ساتھ ساتھ قدیم شعرا کے حالات، ان کے کلام کا انتخاب اور ان کے شاعرانہ رتبے کے تعین کی کوشش کی گئی۔

اس سلسلے کی پہلی کتاب پنڈت مہابیر پرشاد دویدی کی "ہندی کالیداس کی آلوچنا" ہے۔ یہ ہندی تنقید میں ایک نیا اسلوب پیدا کرتی ہے اس میں لالہ سیتارام کے ترجمہ کئے ہوئے ڈراموں کی زبان اور ادبی حیثیت کا تفصیل سے جائزہ لیا گیا ہے اس کے علاوہ دویدی جی نے کچھ قدیم سنسکرت شاعروں کا بھی تنقیدی جائزہ لیا۔ ان میں "وکرمانک دیو چرت چرچا"، اور "نیشدھ چرت چرچا"، قابل ذکر ہیں" کالیداس کی نرسکتا" میں انھوں نے زبان قواعد عروض کے اصولوں پر کالیداس کو پرکھا ہے۔

اس دور میں تنقید اور تحقیق کے میدان میں مشر بندھوؤں نے بھی بڑا کام کیا۔ انھوں نے شروع میں "ہندی نورتن" کے نام سے ہندی کے اہم شعرا کا ایک تنقیدی مطالعہ کیا تھا اور دیو کو ہندی کا سب سے بڑا شاعر مانا تھا ان کے اس فیصلے پر کافی مدت تک ادبی مباحثے ہوتے رہے اور تقابلی تنقید کی بنیاد پڑی۔

اس تقابلی تنقید کا عام طرز یہ تھا کہ دو ہمعصر شعرا کے کلام کا مقابلہ کرکے ان میں سے کسی ایک کو برتر اور افضل ثابت کیا جاتا تھا۔ اردو تنقید میں ایک عرصے تک میر اور سودا، ذوق اور غالب انیس و دبیر، داغ اور امیر کے مقابلے کا رواج رہا ہے۔ ہندی میں ایسے اور دیر پے نہیں ہوئے بلکہ ان کے مقابلے میں دیو اور بہاری کے حامی تنقید کے میدان میں اترے اور یہ دلچسپ بحث کافی عرصے تک چلتی رہی۔

مشر بندھوں مصر برادران نے کلاسیکل مطالعہ کا ذوق پیدا کیا اور اسے مقبول بنایا اس کے کچھ ہی عرصے بعد پدم سنگھ شرما نے بہاری پر ایک تنقیدی مقالہ لکھا اور بہاری کے ادبی اور تاریخی مرتبہ کا تعین کیا یہ گویا ہندی نورتن کے مقابلے میں دوسرا نقطۂ نظر پیش کرنے کی کوشش تھی شرما جی کی تنقید کا انداز بہت کچھ پرانا ہے اور اس میں شاعر کی ادبی قدروں اور فکری بنیادوں کی تلاش اور تنقید کی بجائے محاسن سے بحث کی گئی ہے۔

ان لوگوں کے علاوہ پنڈت کرشن بہاری مصر اور لالہ بھگوان دین نے بھی ہندی نقادوں میں اہم مرتبہ حاصل کیا۔ مصر جی نے دیو اور بہاری دونوں شاعروں پر ادبی تنقید کی ہے اسی طرح بھگوان دین جی نے مصر بندھوؤں کی دلیلوں کا جواب دیا ہے۔

چوتھا باب

برج بھاشا شاعری کا نیا دور

عہد حاضر کی شاعری پر نظر ڈالنے سے پہلے ضروری ہے کہ اس زمانے کے، سیاسی سماجی اور علمی پس منظر کا مختصر جائزہ پیش کیا جائے۔ بھارتیندو ہریش چندر کی شاعری اور ڈراموں میں جو احساس اپنی ابتدائی شکل میں نظر آتا ہے۔ اب ایک حقیقت بن چکا تھا۔ بھارتیندو نے اس بات کا احساس کیا تھا کہ انگریزی تعلیم یافتہ نوجوانوں کے معیار پرانے مذاق سے بالکل جداگانہ ہوں گے۔

نئے دور میں تلسی داس اور سورداس کی عقیدت کے نغموں کی تلاش نہیں کی جائے گی بلکہ نیا دور اپنے مسائل، اپنے سیاسی، علمی اور جمالیاتی شعور کی جھلک ادب میں دیکھنا چاہے گا اب شاعری صرف ذاتی عقیدت اور مذہبی خلوص کا اظہار ہونے کی بجائے ایک وسیع اور متنوع زندگی کا آئینہ بنے گی۔

ہندوستان کی عمرانی زندگی میں یہ انقلاب آہستہ آہستہ مگر یقینی طور پر آ رہا تھا، پرانا دیہی اور اقتصادی سانچہ بُری طرح شکست ہو گیا تھا۔ گاؤں میں ابھی تک حکومت اور زمین جوتنے والے کسان ہی کا باہمی تعلق قائم تھا، اب لارڈ کارنوالس اور اس کے کچھ عرصے بعد کے بندوبست کی رو سے ایک نیا اقتصادی طبقہ پیدا ہوا جو کسانوں سے لگان وصول کر کے حکومت کو مال گذاری دیتا تھا اور اس کام کے لئے بہت سے قانونی اور ان سے

بہت زیادہ غیر قانونی حصے پاتا رہا۔

دیہاتی سماج کا وہ ڈھانچہ جو نامعلوم مدت سے ہندوستان کی اقتصادی زندگی کی شیرازہ بندی کرتا چلا آرہا تھا اس طرح شکست ہو گیا اب کسان ہمارے سماج کا بلا واسطہ حصہ ہونے کی بجائے ایک دبا کچلا اور سب سے نچلا طبقہ بن کر رہ گیا۔ اس کے مقابلے میں شہروں کی زندگی میں بھی ایک انقلابی تبدیلی ہوئی، ابھی تک پرانے جاگیرداروں اور نوابوں کے گھرانے تہذیب اور تمدن کے مرکز کہے جاتے تھے انھیں سے شعرا متعلق ہوتے تھے اور یہیں ادب پرورش پاتا تھا۔

ایسے تمام دربار اور ریاستیں آہستہ آہستہ ختم ہونے لگیں یا انھوں نے برطانوی سامراج سے نہایت اہانت آمیز سمجھوتہ کر لیا، لہٰذا قومی غرور، بہادری، خودداری اور عزت نفس کے وہ تمام جوہر جن کے قصیدے ہندی کے قدیم شعرا لکھتے چلے آرہے تھے اب نایاب ہو گئے تھے اس کے علاوہ اس تند و تیز زوال آمادگی کا ایک اثر یہ بھی ہوا کہ رجواڑے اور جاگیردار خود کو بے بس محسوس کر کے عیاشی اور تن آسانی کی نذر ہو گئے اور ادب اور تہذیب سے انھیں جو کچھ واسطہ رہ گیا تھا ختم ہو گیا۔

اس کے برخلاف علم اور ادب کا رابطہ اب متوسط طبقے سے قائم ہوا جو اپنی روزی کمانے کے لئے نوکری کرنے اور دفتروں میں کام کرنے کے لئے مجبور تھا یا تھوڑی بہت تجارت کر کے زندہ رہتا تھا۔ نوکری پیشہ اور دفتری بابوؤں کی علمی اور ادبی مذاق کی سطح بھی زمانے کے ساتھ ساتھ بدل رہی تھی۔

شروع شروع میں ان پر پرانے سنسکرت اور ہندی روایات کا اثر زیادہ تھا اور انگریزی زبان و ادب سے کچھ شناسائی ہونے پر بھی وہ قدامت کے جوہروں سے ناآشنا نہ تھے۔ ان کی کوشش البتہ یہ ہوتی تھی کہ قدامت اور نئے رجحانات کے درمیان میں ایک راہ وسط نکالی جائے، جو دونوں کے تقاضوں کو پورا کر سکے۔ اس کا ثبوت ہمیں

سرسید احمد خاں، بھارتیندو ہریش چندر اور نوین بابو کی مذہبی تفسیروں میں دیکھتے ہیں۔

آہستہ آہستہ یہ نسل ختم ہوئی اور اب ایک ایسی نسل پیدا ہوئی کہ جس نے قدامت کا وہ جگمگاتا ماضی نہ دیکھا تھا۔ انھوں نے انگریزی علم و ادب کے چرچے میں آنکھ کھولی تھی اور زمانے کی مصروفیات نے انھیں قدیم روایات کی چھان بین کی مہلت ہی نہ دی تھی وہ انگریزی ادبیات کا مطالعہ کرتے تو اپنے ادب کے فکری اور جمالیاتی افلاس پر ماتم کرتے، مغرب کی عظمت کا سکہ ان کے دل پر بیٹھ چکا تھا اور ان کے دماغ اس سے بری طرح مرعوب ہو چکے تھے۔ یہ گویا مغرب کی پہلی روحانی فتح تھی۔

مغرب کی فکر اور ادب نے جہاں ہماری نسل کے ذہنوں کو مرعوب کیا وہاں اس کی اچھی قدروں نے انھیں متاثر بھی کیا، انھوں نے جلد ہی آزادی مساوات اور اخوت کے ان مطالبوں پر غور کرنا شروع کیا جو مغربی جمہوریت نے بلند کئے تھے، انھوں نے اصلاح، آزادی اور ترقی کے مفہوم پر بحث و مباحثہ شروع کیا اور جلد ہی قومی ترقی اور سماجی اصلاح کی آوازیں اُٹھنے لگیں۔

نیشنل کانگریس کا قیام اس سلسلے کی اہم کڑی ہے۔ اصلاح پسند مفکروں کی طرح شروع شروع میں کانگرس نے بھی سماجی اصلاح کی چند تجویزوں پر زور دیا تھا۔ نیشنل کانگرس اور اس دور کے تمام محبانِ وطن برطانوی حکومت کی براہِ راست مخالفت کرنے اور ہندوستان کی آزادی کا مطالبہ کرنے کے حق میں نہ تھے ان کے مدنظر صرف چند فروعی اصلاحیں تھیں۔

اس زمانے کے مصلحین کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ برطانوی حکومت نے ہندوستان میں امن چین علم اور ترقی کا راج قائم کیا ہے لیکن کچھ حکام کی بداعمالی سے کچھ عیسائی مشنریوں کی زیادتی سے تکلیف پہنچتی ہے، کچھ ہماری قوم کے پس ماندہ ہونے کی وجہ سے پرانے رسم و رواج کی دیواریں کھڑی ہو گئیں۔ تعلیم نسواں کا رواج نہیں، چھوت چھات قائم ہے، اس قسم کی اصلاحیں

ملک اور قوم کی ترقی کے لئے ضروری ہیں۔

اس کے پس منظر میں بھارتیندو اور ان کے ہمعصر دوسرے مصلحین کا یہ رویہ سمجھا جا سکتا ہے کہ ایک طرف تو یہ لوگ تاجِ برطانیہ سے اپنی وفاداری کا اعلان کرتے ہیں۔ ہندوستانی سپاہیوں کے انگلستان جانے پر نظمیں لکھتے ہیں اور دوسری طرف "بھارت دردشا" اور اس قسم کے انتہائی وطن پرستانہ مرثیے لکھ کر قوم کی بری حالت کی طرف توجہ دلاتے ہیں۔

انگریزی حکومت نے ایک اور بڑی خدمت یہ سرانجام دی کہ ہندوستان میں قومی یکجہتی کا احساس پیدا کرایا۔ ہندوستان جو ابھی مختلف علیحدہ علیحدہ حصوں میں منقسم تھا اور ہر حصہ کم و بیش خود مکتفی تھا اب ایک منظم کل کا جزو بن گیا۔ ریل گاڑی، تار، ڈاک وغیرہ کے رواج سے ہندوستان کے ہر علاقے میں ایک وحدت کا احساس پیدا ہوا۔

ظاہر ہے کہ اس احساس کے ساتھ ساتھ ایک ایسی زبان کی نشو و نما بھی ضروری تھی جو ان مختلف حصوں کے رہنے والوں کے لئے ذریعۂ ارتباط کا کام دے سکتی۔ ایسی زبان وہی ہو سکتی تھی جو اس سے قبل کسی نہ کسی شکل میں ہندوستان کے مختلف حصوں تک رسائی حاصل کر چکی ہو۔

یہ یاد دلانے کی ضرورت نہیں کہ مسلمانوں کی آمد اور مسلمان صوفیا کے سارے ہندوستان میں پھیل جانے سے ایسی زبان کے نقوش جگہ جگہ بکھر گئے تھے۔ اس کے بعد دہلی کے دارالسلطنت ہونے اور وہاں سے دوسرے علاقوں کا رابطہ قائم ہونے کی وجہ سے دہلی کی زبان کو ایک فوقیت حاصل ہو گئی تھی اور یہ زبان وہی تھی جس کی ابتدائی شکل کبیر کی سدھکڑی اور امیر خسرو کی دہلوی میں ملتی ہے۔

خواہ یہ تسلیم کیا جائے کہ کھڑی بولی کا نشو و نما ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کے بعد ہوا یا یہ تسلیم کیا جائے کہ وہ اس سے پہلے بھی ابتدائی شکل میں پائی جاتی تھی۔ بہر حال یہ ہر حالت میں طے ہے کہ اسے ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کے بعد ہی پوری ترقی نصیب ہوئی۔ اسی بنا پر ابتداً اسے بقول رام چندر شکل مسلمانوں کی بولی سمجھا جاتا تھا اور شاعر اسے کسی مسلمان کردار

کے سلسلے میں استعمال کرتے تھے" (تاریخ ادب ہندی ص ۳۲۵) اردو اس کی شکل قرار پائی اور اس میں کھڑی بولی نے اپنا ادبی روپ پایا اور منجھ اور نکھر کر سامنے آئی۔

فورٹ ولیم کالج میں اس بات کی کوشش کی گئی کہ کھڑی بولی کا ایک دوسرا روپ ڈھالا جائے ابھی تک دو چار الفاظ کا جو اختلاف ہوتا تھا اسے ایک باقاعدہ شکل دی جائے اس وقت تک کھڑی بولی ہندی میں نثر کی دو ایک کتابوں کے علاوہ اور کوئی ادب موجود نہ تھا، ہندی میں کھڑی بولی کو ادب اور شاعری کی زبان ہی قرار نہیں دیا جاتا تھا۔

لیکن ہریش چندر کے عہد میں یہ بات واضح ہو چکی تھی کہ اب اگر کوئی زبان ہندستان گیر اثر اور مقبولیت رکھتی ہے تو وہ برج بھاشا یا اودھی نہیں بلکہ کھڑی بولی ہے اسی لیے بابو بھارتیندو ہریش چندر نے کھڑی بولی کی طرف ہی خاص توجہ مبذول کی۔

نئی شاعری پر نظر ڈالتے ہوئے سب سے پہلے برج بھاشا اور کھڑی بولی کی آویزش کا پتہ ملتا ہے جو بھارتیندو کے آخری دور میں شروع ہو چکی تھی۔ اس آویزش کو بابو اجودھیا پرشاد کھتری نے اپنے نقطۂ عروج پر پہنچا دیا۔ انھوں نے کھڑی بولی کا جھنڈا اٹھایا اور یہ اعلان کیا کہ ابھی ہندی میں ادب پیدا ہی کہاں ہوا ہے، اب کھڑی بولی میں ادب پیدا کرنے کا وقت آیا ہے، ابھی تک تو برج بھاشا، اودھی، راجستھانی اور میتھلی میں لکھا جاتا رہا ہے۔ وہ ہر ایک شاعر اور ادیب کے پاس پہنچتے اور اسے کھڑی بولی میں کچھ نہ کچھ لکھنے پر مجبور کرتے، ان کا تفصیلی ذکر آگے آئے گا۔

اس طرح جدید شاعری کو ہم دو قسموں میں تقسیم کر سکتے ہیں ایک پرانے قسم کی شاعری جو برج بھاشا میں کی گئی اور جس میں روایتی اسلوب پوری طرح پایا جاتا ہے۔ دوسرے کھڑی بولی کی شاعری جس میں کچھ نظمیں قدیم روایات کے زیر اثر لکھی گئیں اور کچھ مغربی تحریکوں سے متاثر ہوئیں۔

برج بھاشا میں بھجنوں تاریخی چرترکا ویوں، النکاروں، نائکہ بھید وغیرہ کی طویل نظمیں برابر لکھی جاتی رہیں۔ شرنگار اور ویر رس کی تصانیف بھی ہوتی رہیں، گو ان کی تعداد کھڑی بولی

کی نظموں سے بہت کم ہے، پھر بھی برج بھاشا کے عقیدت مند شاعر گجرات سے لے کر بہار تک اور کمایوں گڑھوال سے لے کر جنوبی ہندوستان تک ملتے ہیں۔

ان میں گڑھوال کے مشہور مصور مولا رام ہیں جنھوں نے "گڑھ راج ونش" ایک طویل نظم لکھی اور دوہہ چوپائیوں کا پرانا طرز ہی استعمال کیا۔ یہ گڑھوال کے راجہ پردھوم ساہ کے ہمعصر تھے۔

سیوک کاشی کے رئیس بابو ہریش چندر کے دامنِ دولت سے وابستہ تھے۔ ناگہ بھید کی بڑی تصنیف "واگ ولاس" ان ہی کی ہے۔ ریوا کے مہاراج، رگھوراج سنگھ بھی بھگتی اور نثر نگار کے اچھے شاعر تھے، ان کی ایک مربوط منظوم داستان "رام سوئمبر" کافی مشہور ہوئی۔

سردار بھی برج بھاشا کے شاعر تھے اور کاشی کے راجہ کے زیر سرپرستی رہتے تھے، ان کی بہت سی تصانیف ملتی ہیں جن میں "ساہتیہ سرسی"، "وگیو ولاس"، "تلسی بھوشن"، "رام رتناکر" اور "نثر نگار سنگرہ" قابل ذکر ہیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے بہاری ست سئی اور کچھ اور قدیم تصانیف کی شرحیں بھی لکھی ہیں۔

ان کے علاوہ بابا رگھوناتھ داس رام سنیہی جو اجودھیا میں سادھو تھے۔ برج بھاشا کے اچھے شاعر تھے "وشرام ساگر" ان کی ایک طویل منظوم تصنیف ہے، لکھنؤ کے للت کشور بھی سادھو منش تھے اور آخر عمر میں برندابن جاکر رہنے لگے تھے وہ برج بھاشا میں شاعری کرتے تھے۔

راجہ لکشمن سنگھ کا تذکرہ نثر نگاری کے سلسلے میں اس سے پہلے آچکا ہے وہ برج بھاشا کے شاعر بھی تھے انھوں نے کالیداس کے مشہور ڈرامے "میگھ دوت" کا بڑا اچھا منظوم ترجمہ کیا ہے شکنتلا کا بھی ترجمہ انھوں نے نثر میں کیا ہے لیکن دوسرے ایڈیشن میں خاص خاص اشلوکوں کا ترجمہ انھوں نے برج بھاشا نظم میں کردیا۔

اموڑے ضلع بستی کے رہنے والے لچھ رام نے بھی برج بھاشا میں بہت کچھ لکھا ہے۔ اجودھیا کے راجہ مان سنگھ ان کی بہت عزت کرتے تھے اس کے علاوہ دوسرے راجہ اور

رئیس بھی ان کی مدارات اور سرپرستی کیا کرتے تھے، انھوں نے ایسے تمام مربیوں کے نام پر اپنی تصانیف کے نام رکھے ہیں مثلاً مان سنہا شت کر، پرتاب رتنا کر، پریم رتنا کر وغیرہ

گجرات کے گووند گلا بھائی کے بھی کچھ برج بھاشا کے بھجن اور دوہے مشہور ہیں، بھوشن کے کلام کا ایک تصحیح شدہ اڈیشن بھی انھوں نے نکالا تھا، ان کی نو تصانیف ہیں، جن میں نیتی ونود شرنگار سروجنی، اشٹ رتو، پاوس، ہیوندھی، کے نام یہاں دئے جاتے ہیں۔ پنجاب میں نوین مالو نے بھی برج بھاشا میں شاعری کی ہے۔

برج بھاشا کی شاعری کو بھی نئے رجحان سے آشنا کرنے کا سہرا بھارتیندو ہریش چندر اور اور ان کے ساتھیوں کے سر ہے جس طرح نثر میں بھارتیندو۔ پرتاب نرائن مصر۔ بدری نرائن چودھری، ٹھاکر جگموہن سنگھ۔ امبیکا دت ویاس اور بابو رام کرشن ورما نے نیا راستہ اختیار کیا اسی طرح انھوں نے برج بھاشا کی شاعری کو بھی نیا رخ دیا۔ بھارتیندو کی زبان عام بول چال کی برج بھاشا ہے جس کا نمونہ پہلے دیا جا چکا ہے۔ "پریم مادھنی" ان کی نظموں کا مجموعہ ہے جس میں قومی، سیاسی، بھگتی کی نظموں کے علاوہ رومانوی گیت اور سویے بھی شامل ہیں، اس کے علاوہ "پریم پھلواری"، اور "پریم مالکا" بھی ان کے مجموعے ہیں ان کی زیادہ تر نظمیں کرشن بھگتی کے شعراء کے طرز پر لکھی گئی ہیں۔ بھارتیندو نے برج بھاشا کے علاوہ کھڑی بولی میں بھی شاعری کی۔

اسی طرح پنڈت پرتاب نرائن مصر اپنی نظمیں "رسک سماج، کانپور" کے اجتماع میں بڑے جوش سے سنایا کرتے تھے، بدری نرائن چودھری کا مجموعہ "کجلی کادمبنی" اور جگموہن سنگھ کے مجموعے "پریم سمپتی لتا" اور "شیام سروجنی" قابل ذکر ہیں۔

پنڈت امبیکا دت ویاس اور بابو رام کرشن ورما نے کاشی میں کوی سماج کی ابتدا، کی جس میں اردو مشاعروں کے طرز پر مصرعہ طرح دیا جاتا تھا اور اس پر سب شعرا طبع آزمائی کرتے تھے بعض اوقات مصرعہ طرح کافی دشوار دیا جاتا تھا۔ لالہ سیتا رام بھوپ نے بھی دوہا چوپائیاں لکھی ہیں۔

ان کے علاوہ پنڈت اجودھیا سنگھ اپادھیائے اور شری دھر پاٹھک جنھوں نے کھڑی بولی ہی میں اپنا نام پیدا کیا برج بھاشا کے اچھے شاعر تھے

برج بھاشا کے قدیم اسلوب کے لکھنے والوں میں جگن ناتھ داس رتناکر کا مرتبہ بہت بلند ہے۔ انھوں نے ایک شعری رسالہ بھی کچھ دنوں تک نکالا تھا۔ یہ کاشی کے رہنے والے تھے سمت ۱۹۲۳ میں پیدا ہوئے اور سمت ۱۹۸۹ میں انتقال ہوا۔ انھوں نے ہریش چندر، گنگاوترن اُدھوشتک طویل نظمیں لکھیں اور مشہور انگریزی شاعر پوپ کے منظوم Essay on Criticism, کا منظوم ترجمہ برج بھاشا میں کیا۔

کانپور کے رائے دیوی پرشاد پورن بھی برج بھاشا کے شاعروں میں تھے، انھوں نے رسک واٹیکا، نام کا ایک رسالہ نکالا تھا۔ شری دیوگی ہری جی بھی برج بھاشا کے اچھے شاعر انھوں نے پریم شتک، پریم پتھک اور پریانجلی لکھیں۔ اس کے علاوہ گاندھی جی کی تحریک سے متاثر ہو کر انھوں نے "چرخے کی گونج" "چرخہ ستوتر" اور ایک طویل نظم ویر ست سئی، لکھی جس میں ہندستان کے تمام بہادروں کا تذکرہ کیا گیا ہے۔

اس کے علاوہ بہاری کے خاندان سے دلاری لال بھارگو نے پرانی روایت کو قائم رکھا البتہ انھوں نے نئے مسائل کو بھی اپنی شاعری میں جگہ دی، اچھوتوں کے مسئلے پر، آزادی حب الوطنی اور سماجی اصلاح کے مسائل کا ان کی نظموں میں تذکرہ ملتا ہے۔ ان کا ایک مجموعہ "دلارے دوہاولی" چھپ چکا ہے۔

رام ناتھ جیوتشی۔ ناتھو رام شنکر شرما، لالہ بھگوان دین، پنڈت گیا پرشاد شکل سنیہی نے برج بھاشا کی شاعری کا سلسلہ برابر قائم رکھا ہے۔

اس سے پہلے کہ ہم برج بھاشا کی شاعری کا بیان ختم کریں اس نئی تحریک کے بارے میں کچھ کہنا ضروری ہے جو بھارتیندو کے زیر اثر شروع ہوئی۔

بھارتیندو کی شاعری نے ہندی میں ایک فکری انقلاب پیدا کیا۔ بھارتیندو نے

صرف شرنگار یا بھگتی کے نغمے نہیں الاپے بلکہ اپنی شاعری کو اپنے عہد کے سماجی مسائل سے ہم آہنگ کر دیا اور اسے نئے موضوعات بخشے، انھوں نے حب الوطنی کے گیت گائے ہندستان کی سماجی حالت کی طرف توجہ مبذول کرائی، ان کی شاعری فکری تنوع کی آئینہ ہے، جہاں وہ ہندوستان کا ذکر کرتے ہیں وہاں دکھ اور درد سے کرتے ہیں کہیں کہیں یہ انداز ایک ماتمی رنگ اختیار کر گیا ہے۔

اس کے علاوہ مختلف سماجی اور سیاسی موقعوں پر بھی انھوں نے نظمیں لکھیں ہیں مثلاً پرنس آف ویلز کے استقبال کے لیے یا ہندوستانی فوج کے انگلستان جاتے وقت۔ یہی نہیں فطرت سے لگاؤ بھی ان کی شاعری میں اپنی جھلک دکھلاتا ہے۔

پرتاپ نرائن مصر نے بھی اسی طرح کی مربوط اور مسلسل نظمیں لکھیں اور سیاسی اور سماجی موضوعات ہی تک خود کو محدود نہ رکھ کر آگے بھی قدم بڑھایا جیسے بڑھاپا، گو رکھشا، کرندن وغیرہ موضوعات پر بھی ان کی نظمیں ملتی ہیں۔

یہ فضا بدری نرائن چودھری 'پریم گھن' کی شاعری میں ملتی ہے مختلف مواقع پر نظمیں لکھی ہیں، خاص طور پر سیاسی واقعات پر ان کی نظر ہمیشہ رہتی تھی۔ انڈین نیشنل کانگرس کے ہر اجلاس میں وہ شرکت کرتے تھے۔ ایک بار دادا بھائی نوروجی کے 'کالا آدمی' کہے جانے پر انھوں نے ایک نظم لکھی تھی، اس کا ایک ٹکڑا دیا جاتا ہے جس سے اندازہ ہوگا کہ انھیں الفاظ اور مضمون آفرینی پر کتنی قدرت تھی۔

(۱۰۵) اچرج ہوت تمہیں سم گورے باجت کارے — تاسوں کارے کارے، شبد پرھن والے
کارے کام، رام، جل دھر جل برسن وارے — کارے لاگت تاہی سوں کارن کوں پیارے
یاتیں نیکو تم کو "کارے" جاہو پکارے — یہے اسیم دیت تم کو ملی ہم سب کارے
سپھل ہوہیں من کے سب ہی سنکلپ تمہارے

ٹھاکر جگموہن سنگھ نے ان تمام خصوصیات میں ایک اضافہ فطرت پرستی کا کیا، انھوں نے لیے

کلام میں بار بار نیچر کا تذکرہ کیا ہے جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے وہ وندھیا پردیش کے رہنے والے تھے اور کاشی میں ایک عرصے تک زیر تعلیم رہے تھے، سنسکرت کے اچھے عالم تھے۔

ایک تو ونِدھیا پردیش کی پہاڑی فضا کا اثر دوسرے کاشی اور سنسکرت کے قدیم ادب کا اثر۔ جگموہن سنگھ کو قدرتی مناظر سے عشق ہو گیا۔ وہ جگہ جگہ بڑی محبت اور پیار سے ان کا تذکرہ کرتے ہیں اور ان پر نظمیں لکھتے ہیں۔ ان کی فطرت پرستی میں ایک خاص بات یہ ہے کہ وہ دوسرے شاعروں کی طرح قدرتی مناظر کا بیان تشبیہہ واستعارے کے پیچیدہ اور پُرپیچ طریقوں پر نہیں کرتے کہ اصل لطف منظر کی بجائے صرف تشبیہہ ہی کا رہ جائے بلکہ سادگی اور حقیقت نگاری کا طریقہ اختیار کرتے ہیں۔

کھڑی بولی اور برج بھاشا کا جھگڑا ہریش چندر کے آخری زمانے ہی میں کھڑا ہو گیا تھا خود بھارتیندو نے کھڑی بولی میں نظم کہی تھی اور اسے اُردو رسم الخط میں لکھا تھا، اس نظم کو راجہ شیو پرشاد نے بہت پسند کیا اور اپنے انتخاب "گٹکا" میں شامل کیا۔ اس کے دو شعر ہیں:۔

(۱۰۶) کہاں ہوائے ہمارے رام پیارے کدھر تم چھوڑ کر ہم کو سدھارے
بڑھاپے میں یہ دکھ بھی دیکھنا تھا اسی کے دیکھنے کو میں بچا تھا

اس سے پہلے کھڑی بولی میں شاعری کے نمونے ہمیں کبیر، خسرو، انشا، کرشن بھگتی کے شاعر ناگری داس کے "عشق چمن" میں نظیر اکبرآبادی کی نظموں میں اور لکھنؤ کے شاہ کندن لال اور پھندن لال کی تصانیف للت کشوری اور للت مادھری میں ملتے ہیں کلام کا نمونہ یہ ہے:۔

(۱۰۷) جنگل میں اب رہتے ہیں دل بستی سے گھبراتا ہے
مانش گندھ نہ بھاتی ہے سنگ مرکٹ مور سہاتا ہے
چاک گریباں کرکے دم دم آہیں بھرنا آتا ہے
للت کشوری عشق رین دن یہ سب کھیل کھلاتا ہے

ایک اور دلچسپ روایت نے کھڑی بولی میں شاعری کے رواج کو بہت کچھ مدد پہنچائی یہ تھا لاؤنی بازی کا دستور جسے مرزاپور کے تکن گری گوسائیں نے سدھکڑی میں اپنی تعلیمات کے پھیلانے کے لئے استعمال کیا تھا لاؤنی دراصل ایک طرح کی تک بندی ہے جو سیدھی سادی زبان میں امیر خسرو کی پہیلیوں اور کہہ مکرنیوں کے انداز میں تصنیف کی جاتی ہے مثلاً

جگت ہے سچا   تنک نہ کچا

سمجھے بچہ؟   اس کا بھید

گوسائیں تکن گری کے دو مشہور چیلے رسال گری اور دیوی سنگھ ہوئے انھوں نے اس روایت کو آگے بڑھایا اور لاؤنی بازی کے خاص طرز ایجاد کئے، رسال گری کا طرز طرہ کہلایا جس میں زیادہ تر برہمو گیان ہی کا درس دیا جاتا تھا۔ اور دیو سنگھ کا طرز سکھی کی بانی یا کلغی کہلایا جس میں زیادہ تر پریم اور بھگتی کا پرچار کیا جاتا ہے۔

آگے چل کر کاشی گری بنارسی تخلص لاؤنی بازی میں بہت مشہور ہوئے، لاؤنی باز اُردو کے مصرعے اور ترکیبیں اور قافیے بے تکلف استعمال کرتے ہیں۔ اسی سلسلے کی ایک اور صنف خیال بھی ہے۔

برج بھاشا اور کھڑی بولی کی اس آویزش کی سب سے زیادہ واضح شکل بابو اجودھیا پرشاد کھتری کے زمانے میں سامنے آئی۔ انھوں نے کھڑی بولی کا جھنڈا اُٹھایا۔ اب تک کے تمام برج بھاشا اور اودھی کے ادب کو ہندی میں شامل کرنے سے انکار کیا۔ کھڑی بولی کے چار اسالیب قرار دئے۔

ایک مولوی اسٹائل، دوسرا منشی اسٹائل، تیسرا پنڈت اسٹائل اور چوتھا ماسٹر اسٹائل وہ ہر مصنف کے پاس پہنچتے تھے اور کہتے تھے،

"لوگ کہتے ہیں کہ کھڑی بولی میں شعر و ادب تخلیق نہیں کیا جا سکتا، کیا آپ کی بھی یہی رائے

ہے۔ اگر نہیں تو آپ مجھے کھڑی بولی میں کچھ نہ کچھ لکھ کر دیجیے۔

سری چندر شیکھر مصر بھی جو بھارتیندو کے دوستوں میں تھے۔ اسی طرح کھتری جی کی فرمائش سے کھڑی بولی میں کچھ نظمیں لکھ کر انھیں دینا پڑیں۔ انھوں نے ایک ضخیم بیاض بنا رکھی تھی جس میں کھڑی بولی کی تمام تصانیف اور ان کی لکھائی ہوئی نظمیں وغیرہ درج کی جاتی تھیں اور یہ بیاض ہر وقت وہ اپنی بغل میں دبائے رہتے تھے اور جہاں کہیں ہندی یا کھڑی بولی کے سلسلے میں کوئی اجتماع ہوتا وہاں ضرور پہنچتے۔

اس جوش اور ولولے کو رائیگاں نہیں کہا جا سکتا، کم از کم یہ اسی جوش کا مظہر ہے جو کھڑی بولی کے لئے پیدا ہو رہا تھا۔ اسی زمانے میں کھڑی بولی کی طرف ہندی مصنفین کا رجحان زیادہ تیزی اور جوش کے ساتھ ہوا۔

پانچواں باب

رومانوی تحریک اور دویدی یگ

کھڑی بولی ہندی کی شاعری میں نیا دور شری دھر پاٹھک (۱۹۳۲ء-۱۸۵۸ء) کی نظم "ایکانت واسی یوگی" سے شروع ہوتا ہے۔ یہ سیدھی سادی عام فہم زبان میں لکھی گئی ہے اور ایک ایسے نوجوان عاشق کی کہانی ہے، جو عشق میں ساری دنیا کو چھوڑ کر جوگی بن جاتا ہے اور فطرت کے آغوش میں زندگی گذارنا چاہتا ہے۔

شری دھر پاٹھک کی اس کہانی میں ہر لحاظ سے یورپ کی رومانوی تحریک کا بے حد اثر ملتا ہے۔ ایک طرف تو رومانوی مصنفین کی طرح سیدھی سادی روزمرہ کی بول چال کی زبان میں شعر کہنا ہی ورڈز ورتھ اور اس کے ہمعصر دوسرے رومانوی شاعروں کی یاد دلاتا ہے دوسری طرف جذبات کی شدت اور غلبہ بھی رومانویت ہی کا اثر ہے۔ جذبۂ عشق کو ساری دنیا سے بالاتر اور بلند دکھانا رومانوی تخیل ہی کا کرشمہ ہے۔

یورپ میں رومانوی تحریک کلاسیکی عقلیت اور ضابطہ بندی کے خلاف بغاوت کی حیثیت سے شروع ہوئی تھی مفکر اور فن کار قدیم یونانی قدروں کی بندش اور عقل کے شکنجے سے گھبرا اٹھے تھے اسی لئے جب روسو نے یہ اعلان کیا کہ انسان آزاد پیدا ہوا ہے مگر جہاں دیکھو وہ پابہ زنجیر نظر آتا ہے تو بہت سے دانشوروں نے انسان کی ان زنجیروں کو توڑ ڈالنے کی آواز بھی بلند کی۔

روسو نے ایک طرف تو جذبات کی اہمیت کو واضح کیا اور بتایا کہ وہ عقل سے کم اہم نہیں کہے جاسکتے کیونکہ عقل اکتسابی ہے اور جذبات فطری اور دوسری طرف اس نے فطرت کو نظام کائنات میں سب سے بنیادی مرتبہ بخشا، رومانوی ادیبوں کا ایمان تھا کہ انسان اگر فطرت سے نزدیک رہے اور زمانے کی دستور اور بندشیں اس کے فطری جذبات پر عقل کے پہرے لگا کر اس کی فطرت کو مسخ نہ کریں تو یقیناً وہ اعلیٰ اور افضل ہے اس لئے ورڈز ورتھ نے فطرت کو اپنا معلم کہا ہے۔ بار بار قدرتی نظاروں کی تصویریں کھینچی ہیں اور ان سے سبق لئے ہیں انھی سے محبت کی ہے اس کو حسین یادوں سے معمور بتایا ہے بائرن نے اس جذبات کو کچلنے والے نظام سے آزاد ہونے کی خواہش کی ہے شیلی اور کیٹس نے آزادیٔ فکر اور حسن کی ایک نئی دنیا بنانے کی آرزو کی ہے۔

بہر حال رومانوی فکر کے نزدیک بنیادی اہمیت فطرت کو حاصل ہے وہی ہمارے جذبات کی پرورش کرتی ہے۔ ان فطری جذبات کی تکمیل اور انھیں سماجی بندشوں سے مسخ ہونے سے بچانا ہی انسانی ترقی اور تعلیم کا فرض ہونا چاہیئے، فطرت سے یہ محبت جذبے کی فراوانی سے یہ لگاؤ اور سہل روزمرہ کی زبان استعمال کرنے کی یہ کوشش شری دھر پاٹھک کے، ایکانت واسی یوگی کی خصوصیات ہیں۔

پاٹھک آسمانوں میں پرواز کرتے ہوئے بھی زمین سے دور نہیں ہیں وہ فطری مناظر کا بیان کرتے ہیں، گاؤں کے آزاد اور خوبصورت کھیتوں کا نقشہ کھینچتے ہیں، موسم کا حال اور اس موسم میں گاؤں کے پھل پھول، مٹی پانی، سب ان کی شاعری میں جگہ پاتے ہیں۔ یوں بھی پرانے ہندی شاعروں نے فطرت کا بیان کیا ہے اور قدرتی مناظر کے بڑے خوبصورت اور دلفریب خاکے سنسکرت ڈراموں میں ملتے ہیں لیکن شری دھر پاٹھک کے نزدیک نیچر کا مفہوم ذرا مختلف تھا اور یہ مفہوم جدید بھی تھا اور زیادہ ہمہ گیر بھی۔

شری دھر پاٹھک فطرت کو محض اپنے جذبات کے آئینے میں نہیں دیکھتے، انسانی مسرت اور رنج، شاعرانہ تشبیہ واستعارے سے الگ بھی فطرت کا اپنا ایک روپ ہے، اس کا اپنا

ایک جادو ہے، پاٹھک نے اسی سحر کو محسوس کیا ہے۔

"ایکانت واسی یوگی" کئی لحاظ سے ہندی شاعری کی عہد آفریں نظم کہی جا سکتی ہے۔ اس نے کھڑی بولی ہندی میں پہلی بار باقاعدہ شعری تصنیف کی ابتدا کی، دوسرے آسان اور عام فہم زبان استعمال کر کے پاٹھک نے نئی شاعری کی زبان اور لہجہ کا تعین کرنے میں مدد دی، یہ بات اس وقت اور بھی زیادہ اہم تھی کیونکہ اسی زمانے میں پنڈت مہابیر پرشاد دویدی ہندی شعرا کی توجہ ریتی کال کی صنعت گری اور بھگتی کال کی برج بھاشا زدہ اسلوب سے ہٹا کر سنسکرت کے اسلوب کی طرف منعطف کرا رہے تھے۔ فطرت پرستی اور رومانویت کا جو دور "ایکانت واسی یوگی" نے شروع کیا وہ کافی دنوں تک چلتا رہا۔

پاٹھک نے گولڈ اسمتھ کی نظم ٹریولر اور ڈیزرٹڈ ولیج، کا منظوم ترجمہ "شرانت پتھک" اور "اوجڑ گرام" کے نام سے کیا۔ ان تمام منظومات میں انھوں نے سنسکرت اور انگریزی کی ادبی روایات کو سمونے کی کوشش کی۔ آخری تصنیف برج بھاشا میں ہے لیکن اس میں انھوں نے بھدا پن نہیں آنے دیا۔

پاٹھک نے نئی بندشیں اور ترکیبیں استعمال کی ہیں اور شعری اسلوب میں کئی اضافے کئے ہیں۔ نئی طرز کے چھند بھی لکھے ہیں۔ غرض ہندی میں کھڑی بولی کی شاعری کو ایک نئی شکل دینے میں پاٹھک نے بڑی اہم خدمات انجام دی ہیں۔ ان کے کلام کا نمونہ یہ ہے۔

(۱۰۸) کہیں پہ سورگیہ کوئی بالا سومنجو بینا بجا رہی ہے
سروں کے سنگیت کی سی کیسی سریلی گنجار آ رہی ہے
کوئی پورندر کی کنکری ہے کہ یا کسی سر کی سندری ہے
دیوگی تپتا سی بھوگ مکتا ہردے کے ادگار گا رہی ہے
کبھی نئی تان پریم مے ہے کبھی پرکوپن کبھی ونے ہے
دیا ہے داکھشنیہ کا ادے انیکوں بانک بنا رہی ہے

(۱۰۹) ناتا کرپان نج پانی لیے، وپونیل وسن پریدھان کیے
گمبھیر گھورا بھیمان ہیے، جھکی پار بجات مدھوپان کیے
چھن چھن پر جورم ور دکھاوت پل پل پراکرتی کو رجھکاوت
یہ نور نچاوت، سور مچاوت، سویت سویت نبگ پانتی اڑاوت
نندن پرسون مکرند بند وشرت سمیر بندو دھیر چلاوت۔

اس دور میں دوسرا اہم نام پنڈت مہابیر پرشاد دویدی کا ہے، انھوں نے سُرسوتی نکال کر نئے شاعروں اور ادیبوں ہی کا ایک چیدہ گروہ تیار نہیں کیا بلکہ ایک صاحب طرز مصنف کی طرح نثر اور نظم دونوں میں اپنا خاص اسلوب پیدا کیا۔ انھوں نے کھڑی بولی میں شاعری اور ادب کی تخلیق کے سلسلے میں بڑی اہم خدمات سرانجام دی ہیں۔

مہابیر پرشاد دویدی کی زبان روزمرہ کی صاف ستھری اور عام فہم کھڑی بولی سے قریب ہے وہ شاعرانہ اسلوب اور تشبیہہ واستعارے کی تلاش میں نہیں رہتے بلکہ صاف سیدھی زبان اور سلیقہ سے مضمون باندھتے ہیں۔ ان کی زبان اس دور کے انگریزی تعلیم یافتہ مضمون نگاروں کی طرح انگریزی تراکیب اور بندشوں سے معمور نہیں ہے۔ وہ سیدھی سادی مگر صحیح ہندی لکھتے ہیں۔ اپنے ماہنامہ 'سرسوتی' میں جو نظمیں چھاپتے تھے ان کی زبان صحیح کر دیا کرتے تھے

دویدی جی نے برج بھاشا میں بھی شاعری کی ہے لیکن ان کی کوشش زیادہ تر یہی ہوتی تھی کہ ہندی شاعروں کی توجہ ریتی کال کی صنعت گری سے ہٹا کر سنسکرت کے قدیم ذخیرے کی طرف لگائی جائے۔ وہ کافی عرصے بمبئی کے اطراف میں رہے تھے اور وہاں انھوں نے مرہٹی ادب کا مطالعہ کیا۔ مرہٹی میں زیادہ تر سنسکرت اوزان اور اسالیب ہی استعمال ہوتے ہیں اور نظم کی زبان اور انداز بھی نثر ہی کی طرح سیدھا سادہ ہوتا ہے۔

اسی طرز پر انھوں نے برج بھاشا میں "اگری تیری یہ دشا"، اور ایودھیا کا ملاپ" نظمیں لکھی۔ اس کے علاوہ "کمار سمبھو سار" گو انھوں نے ہندی کے عام چھندوں ہی میں لکھا

لیکن سنسکرت کی روایات اور اسالیب کا پورا امتزاج اس میں نظر آتا ہے۔

دویدی جی کی نظموں کے دو مجموعے نکلے ایک "کاویہ منجوشا" اور دوسرا "سمن"

ان کے کلام کا نمونہ یہ ہے :-

اندر آسن کے اچھک کس نے کرکے تپ تی شائے بھاری
کی ات پن اٹو یا تجھ بس، مجھ سے کہو کتھا ساری
میرا یہ انی وار یہ شراسن پانچ کسم سایک دھاری
ابھی بنا لیوے تنکش ہی اس کو نج اگیا کاری

دویدی جی کے ہاں رومانویت کا دوسرا رخ ملتا ہے، شاعری کو نثر کی طرح پیغام رسانی کا ذریعہ بنانے کی کوشش، ناگری سے محبت، حب وطن اور اس قسم کے دوسرے خیالات ان کے ہاں پائے جاتے ہیں۔ سادگی کو برقرار رکھنے کی خاطر انھوں نے کافی جگہ نثریت اور پھیکے پن کو بھی برداشت کر لیا ہے۔ بہرحال اس کا انکار نہیں کیا جا سکتا کہ دویدی جی نے فکر اور اسلوب کی سادگی اور رومانویت کے نئے روپ کو عام کرنے میں بڑا کام کیا ہے۔ آگے آنے والے بہت سے شاعر سرسوتی ہی نے پیدا کیے اور اس دور کو بڑی آسانی سے سرسوتی کا دور کہا جا سکتا ہے۔

بابو میتھلی شرن گپت (سمت ۱۹۶۳) کی نظمیں پہلے پہل سرسوتی ہی میں چھپیں، سمت ۱۹۶۶ میں ان کی ایک طویل اور منظوم داستان "رنگ میں بھنگ" چھپی جس میں چتوڑ اور بوندی کے راجاؤں کے راجپوتی گھرانوں کی آن کا ایک قصہ بیان کیا گیا ہے۔ اس کے بعد سے انھوں نے طویل نظموں کی طرف ہی توجہ کی۔

میتھلی شرن گپت کی سب سے زیادہ مشہور نظم "بھارت بھارتی" ہے جو "مسدس حالی" کے انداز میں لکھی گئی ہے اور اس کا اعتراف مصنف نے خود کیا ہے جس طرح حالی نے مسلمانوں کی ابتری اور پستی کا نقشہ کھینچا تھا اور انھیں آگے بڑھنے کا حوصلہ بخشا تھا اسی طرح ہندوؤں

کو اُن کی عظمت پارینہ کا احساس دلایا ہے، حال کی دشواریوں اور ان کی دردناک حالت کی طرف توجہ دلائی اور مستقبل کا نقشہ بڑے حوصلے اور امید کے رنگوں سے کھینچا ہے۔ اس طویل نظم میں جذباتی تاثر پاروں کی لطافت، الفاظ کی خوبصورت ترتیب اور آہنگ بڑی خوبی سے قائم رکھا گیا ہے۔

"بھارت بھارتی" نے ہندو نوجوانوں میں بڑی مقبولیت حاصل کی۔ اس نظم نے جہاں قدیم ادبی اسلوب کا دامن نہیں چھوڑا وہاں اسے اپنے دور کے سیاسی اور سماجی مسائل کے ساتھ بھی پوری طرح انصاف کیا اور شاعری کو زندگی اور اس کے فوری مسائل سے بہت قریب کر دیا۔ "بھارت بھارتی" کی مقبولیت نے گویا کھڑی بولی ہندی شاعری کی مقبولیت اور اہمیت کا حتمی ثبوت فراہم کیا۔

بعد کو گپت جی نے ہندو نظم بھی اسی طرز پر لکھی، اس کے علاوہ ان کی نظموں کا مجموعہ منگل گھاٹ کے نام سے نکلا، انھوں نے چھوٹی بڑی دس منظوم داستانیں لکھی ہیں جن میں ڈجے درتھ ودھ، بکٹ بھٹ، پلاسی کا یدھ، کسان، پنچوٹی، ساکیت، یشودھرا وغیرہ بھی ہیں۔ "پتال" میں کھڑی بولی میں لکھے ہوئے گیت ہیں۔

ساکیت ان کی مشہور نظم ہے، شعریت کے لحاظ سے تو یہ دوسرے مجموعوں سے کسی طرح کم نہیں لیکن داستان اس قدر مربوط نہیں ہے۔ ساکیت سے یہ مراد ہے کہ اس میں اجودھیا میں ہونے والے ان واقعات کا بیان ہے جو رام چندر جی سے متعلق ہیں۔ اس نظم میں موجودہ عہد کے مسائل کا بھی ذکر آ گیا ہے، مثلاً کسانوں اور مزدوروں سے ہمدردی۔ ریاست میں عوام کا حق ستیہ گرہ، انسانی مساوات وغیرہ جو شاید تاریخی اعتبار سے کھٹکے مگر گپت جی کے سیاسی شعور کا ضرور مظہر ہے۔ یشودھرا منظوم ناٹک ہے۔

گپت جی نے انگھ، تلوتما، اور چندر ہاس، تین چھوٹے ڈرامے بھی لکھے ہیں۔ ان میں کسان تحریک کا تذکرہ بار بار ملتا ہے۔

گپت جی ہندوستان کی آزادی کی تحریک سے بہت متاثر ہوئے ہیں۔ انھوں نے گاندھی جی کے آدرشوں کو اپنایا اور کانگرس کے پروگرام کو اپنا نقطۂ نظر بنایا۔ ان کی نظموں میں جو نقطۂ نظر ملتا ہے وہ گاندھی وادہی سے بنا ہے۔ کانگرس نے قومی آزادی کی جو تحریک اس دور میں شروع کی تھی وہ اب صحیح معنوں میں قومی تحریک بن چکی تھی۔ اب صرف چند پڑھے لکھے وکیل اور پبلک لیڈر ہی آزادی کے نعرے نہیں لگاتے تھے بلکہ کسانوں اور مزدوروں اور طالب علموں اور نوجوانوں کے گروہ جلوس میں شامل ہوتے تھے۔

بائیں بازو کی پارٹیاں کانگرس کے ساتھ شریک ہوئیں اور انھوں نے اس تحریک کو اقتصادی بھلائی اور مالی آزادی کی تحریک بنا دیا۔ ملکی آزادی کا مسئلہ مزدوروں کی لڑائیوں کسانوں کی زمیندار کے ظلم کے خلاف سرکشی اور انسانی مساوات کے مسائل سے ملا دیا گیا اور کانگرس نے جمہوریت، آزادی اور مساوات کے آدرش کو اپنایا۔ گاندھی جی نے اس لڑائی کو عدم تشدد تک محدود رکھا اور عدم تشدد کی لڑائی میں ان کے پاس صرف دو ہتھیار تھے ایک چرخہ، دوسرا ستیہ گرہ، ان دونوں ہتھیاروں کی گونج میتھلی شرن گپت کے منظومات میں جگہ جگہ ملتی ہے۔

میتھلی شرن گپت نے ہندی شاعری کو سیاسی اور قومی آہنگ دیا، ان کی نظموں کا ایک اور مجموعہ "جھنکار" کے نام سے نکلا ہے۔ اس مجموعہ کی نظموں میں اس دور کے مروجہ اسلوب "چھایا واد" کا اثر پایا جاتا ہے۔ چھایا واد کی تحریک کا تذکرہ آگے آئے گا۔ لیکن اتنا کہہ دینا ضروری ہے کہ گپت جی چھایا وادی کوی نہیں ہیں۔ ان کی شاعری کا اصل رنگ وہی ہے جو "بھارت بھارتی" یا "ساکیت" میں ملتا ہے :-

(۱۱۱) چھتری اسنو اب تو کریش کی کالما کو میٹ دو
نج دیش کو جیون سہت تن من تتھا دھن بھینٹ دو
دیشیو! سنو ویا پار سارا مٹ چکا ہے دیش کا
سب دھن ودیشی ہر رہے ہیں، ایار ہے کیا کلیش کا

(۱۱۲) یا بھارتی تمھارا چلن دیکھ دیکھ کر   نو نا مگہ سے نتیہ لگن دیکھ دیکھ کر
ہر کی یا میں لگا ہوا من دیکھ دیکھ کر   اُجڑا ہوا سو دیش کا درن دیکھ دیکھ کر
آ کل اجستر دھارسے آنسو بہا رہی   ہو کر ادھیر دھیر یہ بھون ہے ڈھا رہی

اور ان کے دوسرے رنگ کا نمونہ یہ ہے :۔

(۱۱۳) تبھی ہو اور رہو گے جب تم تھی ہوں اور سد یو رہوں گی
کل نرمل جل کی دھارا سی آج یہاں کل وہاں بہوں گی
دو تی ! میٹھی ہوں بچ کر میں
لے چل نیگھر ملوں پریتم سے دھام دھرا سب تج کر میں

پنڈت رام چندر شکل (سمت ۱۹۴۲-۱۹۶۸) مشہور ادبی مورخ اور نقاد گذرے ہیں انھوں نے کہانیاں بھی لکھی ہیں اور نظمیں بھی کہی ہیں "ہردے کے مدھر بھار" کے نام سے انھوں نے ایک نظم میں انسانی تفکرات کے مختلف پہلو پیش کیے ہیں ان کی "ہندی ادب کی تاریخ" ابھی تک معیاری سمجھی جاتی ہے اور ہندی ادب میں وہ ایک ممتاز نقاد کی حیثیت سے ہمیشہ زندہ رہیں گے۔

پنڈت رام چرترا پادھیائے سمت ۱۹۲۹ میں گوجرہ پور میں پیدا ہوئے ان کی ابتدائی نظمیں بھی سرسوتی میں چھپیں، ان کے ادبی ذوق کی آبیاری بھی دویدی جی نے کی "رام چرت چنتامنی" نام سے ایک مربوط داستان بھی انھوں نے نظم کی، ان کی زبان صاف ستھری مگر چٹخارے دار ہوتی ہے۔

سنسکرت کے ایک اور عالم پنڈت گردھر شرما نورتن نے جن کی نظمیں برابر سرسوتی میں چھپتی رہتی تھیں۔ انھوں نے گولڈ اسمتھ کی مشہور نظم ہیرمٹ **Hermit.** کا سنسکرت کے اشلوکوں میں ترجمہ کیا تھا، ملحوظ رہے کہ اسی نظم کا کھڑی بولی میں منظوم ترجمہ پھاٹک نے "ایکانت واسی یوگی" کے نام سے کیا تھا۔ رابندر ناتھ ٹیگور کی "گیتا نجلی" کا ترجمہ بھی انھوں نے ہندی نظم میں

بڑی سادگی اور صفائی سے کیا۔

پنڈت ایودھیا سنگھ جی کا تذکرہ اس سے پہلے بھی ہو چکا ہے یہ ہری اودھ تخلص کرتے تھے اور اسی نام سے پہچانے جاتے تھے، اُردو کے اچھے شاعر تھے، کھڑی بولی کا اسلوب اُردو میں کافی منجھ چکا تھا اس لئے انھیں کھڑی ہندی میں بھی منجھا ہوا شستہ اسلوب اختیار کرنے میں آسانی ہوئی۔ انھوں نے اردو نظم کے انداز پر کئی نظمیں کہی ہیں۔

ان کی ایک طویل نظم "پریہ پرواس" کافی مشہور ہوئی۔ ان کی نظموں کے دو مجموعے نکلے ایک "چوکھے چوپ دے" جس میں بول چال کی زبان میں چھوٹے چھوٹے مسئلوں پر نظمیں وغیرہ ہیں اور دوسرا "پریہ پرسون" جس میں زبان دونوں طرح کی استعمال کی گئی ہے سادہ بھی اور ادبی بھی۔ ہری اودھ جی کا شمار بھارتیندو کے فوراً بعد والے دور اور اس دور کے درمیان میں ہوتا ہے لیکن چونکہ ان کی شاعری کا رنگ اس زمانے سے زیادہ متاثر ہوا ہے، اس لئے یہاں ان کا تذکرہ کرنا مناسب سمجھا گیا۔

ہری اودھ جی نے دویدی جی کی طرح سادہ اور روزمرہ کی زبان کو شعر میں اظہار خیال کا ذریعہ بنایا لیکن دونوں کا انداز اور اسلوب بہت کچھ جداگانہ ہے لفظوں اور ترکیبوں پر انھیں غیر معمولی قدرت حاصل تھی۔

اُردو کی طرز پر جو نظم انھوں نے ناگری پرچارنی سبھا میں پڑھی تھی اس کے دو شعر یہ ہیں

چار ڈگ ہم نے بھرے تو کیا ہوا — ہے پڑا میدان کوسوں کا ابھی
سو ری ایسا نہ ہوگا ایک بھی — خوب اُردو جو ہو دے جانتا

عام انداز یہ ہے:۔

(۱۱۴) دھیرے دھیرے دن گت ہوا پدمنی ناتھ ڈوبے
آئی دوشا، پھر گت ہوئی، دوسرا بار آیا

یوں ہی بیتی وپل گھاٹیکا اور کئی بار بیتے
آیا کوئی نہ مدھوپورسے اور نہ گوپال آئے

پنڈت لوچن پرشاد پانڈے بھی ان شاعروں میں ہیں جو سرسوتی سے متعلق رہے ہیں اور دویدی جی کے زیر اثر رہے ہیں انھوں نے اپنی طویل منظوم داستان "مرگی دکھ موچن" میں چتوڑ کے بھیم سین کی قربانی کی کہانی نند داس کی "رام پنچ ادھیائی" کے طرز پر لکھی ہے دویدی کے اسلوب کا اثر اس تصنیف پر بھی صاف نظر آتا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ مہابیر پرشاد دویدی اور ان کے رسالے "سرسوتی" کے زیر اثر شعرا ہی اس دور میں زیادہ نمایاں ہوئے لیکن ایسے بھی شاعر تھے جنھوں نے دویدی جی کے اثر اور سرسوتی کے اسلوب سے مرعوب ہوئے بغیر طرز قدیم کی شاعری جاری رکھی، ان کے کلام میں سیاسی حادثات اور ہنگامی موضوعات کے تذکرے بہت کم ملتے ہیں۔ وہ کانگریس کی تحریک سے بھی براہ راست متاثر ہوتے دکھائی نہیں دیتے۔ البتہ ان ہنگامی موضوعات پر بھی کبھی کبھی ان کے ہاں اشارے ملتے ہیں۔

یہ شعرا صرف سیاسی اور سماجی موضوعات پر محدود نہ رہے۔ انھوں نے اخلاقیات حب الوطنی خود اعتمادی اور اس قسم کے دوسرے موضوعات کو بھی اپنایا، قدرتی مناظر کے نقشے کھینچے، فطرت سے محبت کے گیت گائے اور ہندی شاعری کے پرانے اسالیب کی جھلک برقرار رکھی۔

ایسے شاعروں میں خاص طور پر رائے دیوی پرساد پورن، ناتھو رام شنکر شرما، گیا پرساد شکل سنیہی، ستیہ نرائن کوی رتن، لالہ بھگوان دین، رام نریش ترپاٹھی اور روپ نرائن پانڈے قابل ذکر ہیں۔

رائے دیوی پرساد پورن کا تذکرہ پہلے آچکا ہے، ان کی طویل تمثیل "وسنت ویوگی" سب سے زیادہ اہم ہے۔ انھوں نے تخلیق کائنات اور ہندستان کی تخلیق کا پورا منظر ایک تمثیل کی شکل میں پیش کیا ہے، سیاسی اثرات سے جو نظمیں انھوں نے کہی ہیں ان کا تذکرہ پہلے کیا جاچکا ہے

ناتھو رام شنکر شرما نے "گر بھ رنڈا رہسیہ" کی ایک طویل نظم لکھی تھی جس میں بیوہ عورتوں کی بری حالت کی طرف توجہ دلائی گئی تھی وہ اپنی شاعری میں طنز اور پھبتی کو خاص جگہ دیتے ہیں فیشن پرستوں پر انھوں نے بڑی پر لطف پھبتیاں کسی ہیں۔

گیا پرشاد شکل پہلے اُردو میں بھی شاعری کرتے تھے، ان کی ہندی نظمیں ترشول کے نام سے نکلتی رہیں۔ بعد کو ان کی نظموں کے تین مجموعے نکلے، پریم پچیسی، کسم انجلی، کرشک کرندن، پرانے طرز کی نظمیں انھوں نے بہت لکھی ہیں۔

رام نریش ترپاٹھی کا اس دور میں وہی درجہ ہے جو اس سے پہلے دور میں شری دھر پاٹھک کا کہا جا سکتا ہے، ترپاٹھی جی ہندی شاعری میں اسی رومانوی تحریک کے رہنماؤں میں گنے جا سکتے ہیں جس کی ابتدا پاٹھک نے اپنی نظم "ایکانت واسی یوگی" سے کی تھی، وہ مذہبی تاریخی داستانوں کو نظم کرنے کی بجائے تخیل سے کام لیتے ہیں اور رومانوی داستانوں کی محفل سجاتے ہیں، "ملن" "سوپن" اور "پتھک" نامی ان کی تینوں منظوم داستانوں میں یہی کیفیت پائی جاتی ہے۔

ترپاٹھی جی نے ہندوستان کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک سیر و سیاحت کی ہے اس لیے ان کے کلام میں فطرت کا جو روپ ملتا ہے وہ بڑا ہی ہمہ گیر اور متنوع ہے، بھارتیندو کے عہد سے حب الوطنی کا جو جذبہ چلا آتا تھا اسے ذات پات کی بجائے وطن کی پہنائیوں میں عام کرنا ترپاٹھی جی کا کام تھا۔ ان کے لیے وطن کا لفظ پوری وسعت اور ہمہ گیری کے ساتھ آتا ہے۔

ان کے کلام کے آخری حصے میں چھایاواد کا بھی کچھ اثر پایا جاتا ہے کیونکہ اس وقت یہ رجحان عام ہو چلا تھا لیکن ان کی شعریت اور بیان کی قدرت فطری مناظر اور حب الوطنی کے موضوعات ہی میں کھل اٹھتی ہے نمونہ کلام یہ ہے

(۱۱۵) چارو چندریکا سے آلوکت بملودک سرسی کے تٹ پر
بور گندھ سے شتھل پون میں کوکل کا آلاپ شرون کر
اور سرک آتی سمیپ ہے ، پرمدا کرتی ہوئی پرتی دھونی
ہردے دروت ہوتا ہے سنکر شش کر چھو کر جیسا چندر منی

کنتو اسی چھن بھوک پیاس سے ویکل دستر ونجیت انا تھ گن

"ہمیں کسی کی چھاؤں چاہئے" کہتے چلتے ہوئے ان کن

آجاتے ہیں ہرے دوار پر ہیں پکار اُٹھتا ہوں تت چھن

ہائے مجھے دھک ہے جو ان کی کر نہ سکا میں کشٹ نوارن

لالہ بھگوان دین بندیل کھنڈ کے رہنے والے تھے اور یہ ہندی لغات کے ترتیب دینے والوں میں سے تھے سنسکرت اور ہندی پر انھیں عالمانہ قدرت حاصل تھی پہلے برج بھاشا میں پرانے طرز کی شاعری کرتے تھے بعد کو کھڑی بولی میں لکھنے لگے اردو کا طرز اور بندش اکثر استعمال کرتے تھے۔ دیر چھترانی دیر بالک اور دیر پنچ رتن ان کی تصانیف ہیں۔ یہ سمت ۱۹۲۳ میں پیدا ہوئے اور سمت ۱۹۸۷ میں انتقال ہوگیا۔

پنڈت روپ نرائن پانڈے کی نظموں کا مجموعہ 'پراگ' کے نام سے نکل چکا ہے پہلے یہ بھی برج بھاشا ہی میں کہتے تھے بعد کو کھڑی بولی کی طرف میلان ہوا اور اسی کے ہو رہے۔ ان کی سب سے مشہور نظم "دلت کسم" ہے جس میں گرے ہوئے پھول کو موضوع بنایا گیا ہے۔

ستیہ نرائن کوی رتن (سمت ۱۹۱۶-۱۹۷۵) بھی پہلے برج بھاشا ہی میں شاعری کرتے تھے۔ برج بھومی، برج بھاشا اور برج پتی یعنی کرشن جی سے انھیں بڑی عقیدت تھی انگریزی کی اچھی تعلیم حاصل کی تھی لیکن سادگی سے رہتے تھے اور فیشن پرستی کے مخالف تھے، وہ بڑے زود گو تھے۔ اور اکثر دوست اور جاننے والے ان سے مختلف مواقع اور تقریبات کے لئے نظمیں لکھا لیا کرتے تھے "اُتر رام چرت مانس" اور "مالتی مادھو" کا منظوم ترجمہ بہت مشہور ہوا

ان کی طویل نظموں میں پریم کلا اور بھرم دوت قابل ذکر ہیں۔ آخری تصنیف کا موضوع یہ ہے کہ دیش وھاسے سری کرشن کے پاس ایک پیغام بھیجا ہے لیکن اس میں بھی اس دور کے سماجی اور سیاسی مسائل کا تذکرہ آگیا ہے۔

اس طرح قدیم و جدید ہندی شاعری کے دھارے ایک بدلے ہوئے تہذیبی اور سماجی پس منظر میں چلتے رہے۔

پانچواں حِصّہ

اِختتامیّہ

پہلا باب

دویدی یگ کے بعد

مہابیر پرشاد دویدی نے ہندی نظم میں جس سادگی اور جس خارجیت پر زور دیا تھا اس نے اپنا تاریخی فرض انجام دیا اور شاعری کو روایت پرستی اور رسمی مضامین کی تنگنائے سے نکالا۔ انھوں نے اپنے دور کے شاعروں کو بار بار یاد دلایا کہ شاعری کو روایتی دائرے تک محدود رکھنا صحیح نہ ہوگا۔ اس کے موضوع کائنات میں ہر طرف بکھرے ہوئے ہیں وہ صرف بھگتی یا عقیدت یا حسن وعشق کے نغمے گانے تک محدود نہیں بلکہ زندگی کے مسائل کا عکس بھی اس میں واضح طور پر ملنا چاہیے وہ شاعری میں نئی راہیں کھولنے اور نئے افق تلاش کرنے کی صلاح دیتے ہیں۔

ریتی کال کی شاعری کے بارے میں ایک جگہ انھوں نے لکھا ہے:۔

اس طرح کی شاعری سینکڑوں برس سے ہوتی آرہی ہے۔ ایسے بہت سے شاعر ہو چکے ہیں جنھوں نے اس موضوع پر نہ معلوم کیا کیا لکھ ڈالا ہے۔ اس صورت میں نئے شاعر اپنی نظم میں نیاپن کیسے لا سکتے ہیں؟ وہی تک وہی وزن اور بحر، وہی الفاظ وہی تشبیہیں اور وہی ردیف۔ اس پر لوگ پرانی لکیر برابر پیٹے جا رہے ہیں۔ کوِت، سویے، دوہے سورٹھے لکھنے سے باز نہیں آتے۔"

اس روایت پرستی کے خلاف دویدی جی نے ایک ردِعمل کا آغاز کیا اور شاعری کو ملک

کے سیاسی اور سماجی مسائل سے ہم آہنگ کر دیا۔ دویدی عہد کی شاعری اور اس کے زیر اثر دوسرے تمام شعرا رسم پرستی اور تقلید سے نکل آئے اور ان کی شاعری محض بھگتی یا روایت کا جزو ہونے کی بجائے ملک کے عمرانی مسائل کا عکس بن گئی لیکن نئے شعرا کو یہ احساس ہوا کہ شعریت اور داخلی سوز و گداز جو شاعری کی بنیادی خصوصیات ہیں اس دور کی شاعری سے مفقود ہوتی جا رہی ہیں۔ شاعری بہت زیادہ وقتی اور ہنگامی ہو گئی ہے اور شاعر کی شخصیت ہجوم اور اجتماعیت کے شور میں گم ہو گئی ہے، اس لئے نوجوان شعرا نے ادب میں شخصیت اور انفرادیت کو نمایاں کرنے کی کوشش شروع کی۔

اس انفرادیت پر مغربی ادب اور فکر کا پورا پورا اثر تھا، خاص طور پر اس عہد میں جب ہندی ادب میں رومانویت کی تحریک شری دھر پاٹھک اور رام نریش ترپاٹھی کی رہنمائی میں شروع ہو چکی تھی اور رابندر ناتھ ٹیگور کا اثر اسے ایک ماورائی اور روحانی شکل میں ڈھالنے لگا تھا یہ رجحان اور بھی واضح ہوا۔

مغرب میں انفرادیت رومانوی تحریک کی بنیادی قدروں میں شامل رہی ہے۔ ہندوستان میں رومانوی تحریک کے زیر اثر ٹیگور نے فرد اور فطرت کے رشتوں کو ہم آہنگ کر کے ماورا اور روحانی وحدت کا تصور عام کیا اور ان کے زیر اثر ہندی اور اردو میں ماورائی رومانویت کا رواج ہوا ان رومانوی شعرا کے نزدیک ساری کائنات ایک روحانی وحدت اور آہنگ ہے اور فطرت خدا یا LIFE FORCE آنکھوں سے چھپا ہوا ایک حسن مجسم یا محبوب ازل ہے جس کے فراق میں اس کائنات کا ذرہ ذرہ تڑپ رہا ہے یہ تڑپ ہی زندگی ہے اور یہ فراق ہی دراصل حیات کا ابدی نغمہ ہے اس طرح ماورا کی تلاش اور اس کا عشق درد و الم سے بیار اور ایک موہوم خلش چھایا واد کی خصوصیات ہو گئیں۔ چھایا وادی تحریک دویدی عہد کے بعد کی سب سے اہم اور ہمہ گیر تحریک قرار دی جا سکتی ہے

لیکن اس کے پہلو بہ پہلو ایک طرف تو پرانی برج بھاشا شاعری کا سلسلہ چلتا رہا اور

دوسری طرف اجتماعی شعور کی وہ شاعری بھی پروان چڑھتی رہی جس کی داغ بیل دویدی اور ان کے ساتھیوں نے ڈالی تھی۔

اس دور کی برج بھاشا شاعری میں رتنا کرجی کی 'ادوشتک'، اور 'بدھ چرت' تیسرے عہد کی تصانیف ہیں۔ دیوگی ہری جی کی 'ویرست سئی' اور دلاری لال بھارگو کے دوہے بھی اسی دور کی یادگار ہیں حالانکہ یہ دونوں تصانیف بہاری ست سئی اور دوہوں کے انداز پر لکھی گئی ہیں۔ رام ناتھ جیوتشی کی طویل نظم 'رام چندر اودے' کو بھی اسی دور میں انعام ملا۔ ان کے علاوہ میواڑ کے کیسری سنگھ بارہٹ کی 'پرتاب چرتر'، اور گیا پرشاد شکل سنیہی کی سادہ برج بھاشا نظموں کو بہت مقبولیت حاصل ہوئی، کرشن داس کی 'برج رتن'، اور اما شنکر باجپیئی اپیل کی 'برج بھارتی' بھی قابل ذکر ہیں۔

برج بھاشا کے علاوہ اس دور میں کھڑی بولی کی شاعری کا وہ طرز بھی جسے دویدی جی نے رواج دیا تھا چلتا رہا اور ٹھاکر گوپال شرن سنگھ، انوپ شرما، جگدمبا پرشاد ہتیشی۔ شیام نرائن پانڈے۔ پروہت پرتاب نرائن اور تلسی رام شرما دنیش نے اس رجحان کو پروان چڑھایا۔

ٹھاکر گوپال شرن سنگھ کے پانچ مجموعے ابھی تک نکلے ہیں۔ مادھوی، مانوی، سنچتا، جیوتش متی اور کادمبنی۔ انھوں نے عورت کو مختلف روپ میں دیکھا ہے، دلہن، دیو داسی، بھکارن۔ ابھاگنی، ہر روپ میں عورت کی تصویریں ان کے ہاں ملتی ہیں۔ ان کے ہاں کھڑی بولی کا استعمال سلیقے اور ہنر کے ساتھ ملتا ہے، شعریت کے لحاظ سے ان کی نظمیں معمولی ہیں، 'مانوی' میں 'ابھاگنی' کے سلسلے کا ایک ٹکڑا دیکھیے۔

(۱۱۶) جھکتی ہے نہیں نشا تیرا ہے کبھی پربھات نہیں ہوتا
تیرے سہاگ کا سکھ بول! آجیون رہتا ہے سوتا
ہیں پھول پھول جاتے مدھو میں سربت ملیانل بہتی ہے
سب لتا بلیا کھلاتی ہیں بس تو مرجھائی رہتی ہے
سب آشائیں ابھیلا شائیں ار کار اگر ہیں بند ہوئیں
تیرے من کی دکھ جوالائیں میرے من میں ہیں چھند ہوئیں

انوپ شرما پہلے برج بھاشا ہی میں شاعری کرتے تھے بعد کو کھڑی بولی کی طرف متوجہ ہوئے۔ مہاتما بدھ کی زندگی پر انھوں نے "سدھارتھ" میں انھوں نے ایک طویل منظوم داستان لکھی، ان کی نظموں کا مجموعہ "سمن انجلی" چھپا ہے ان کی خصوصیات سادہ زبان اور ہمہ گیر نظر ہے۔

جگدمبا پرشاد ہتیشی نے کھڑی بولی کے کبت اور سویوں میں وہی سلاست، شعریت اور لطافت پیدا کرنے کی کوشش کی جو برج بھاشا کی شاعری کی خصوصیت ہے ان نظموں کے دو مجموعے "کلوکنی" اور "نوودتا" چھپے ہیں۔ شیام نرائن پانڈے نے ہلدی گھاٹ اور تریتروں کے دو وِیر نامی دو طویل نظمیں لکھی ہیں۔ اور رزم کا کافی دلنواز نقشہ کھینچا ہے، ان کی شاعری میں بیانیہ حصے خاص طور پر دلچسپ ہوتے ہیں مثلاً

(۱۱۷) ساون کا ہرت پر بھات رہا امبر پر تھی گھنگھور گھٹا　　پھہرا کر پنکھ تھرکتے تھے من بھاتی تھی من مور چھٹا

وار دکے ادمیں چمک چمک تڑ تڑ تھی بجلی تڑک رہی　　رہ رہ کر جل تھا برس رہا۔ زندھیر بجھا بھی بھڑک رہی

ان کے علاوہ پروہت پرتاپ نرائن نے "نل نریش" ایک طویل نظم اور دو مختصر نظموں کے مجموعے "من کے موتی" اور "کاویہ کانن" مرتب کیے۔ تلسی رام شرما دنیش نے ایک بہت طویل نظم سری کرشن کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو لے کر لکھا، اس میں محض بھگتی یا مذہبی جذبہ نہیں ہے بلکہ بعض جدید مسائل کا بھی تذکرہ کیا گیا ہے جس سے کہیں کہیں پر تاریخی اعتبار سے نقص پیدا ہو گیا ہے۔

بہر حال عہد نو میں دویدی کی روایت کو آگے بڑھانے میں ان لوگوں کا بہت بڑا حصہ ہے انھوں نے کھڑی بولی میں شاعری کی ایک متوازن اور سماجی زندگی سے بہت کچھ ہم آہنگ روایت کو پروان چڑھایا، ان پر مغرب کی فکر اور اسلوب دونوں کا اثر تھا لیکن ان کا ذہن اس سے بہت زیادہ جدید نہیں تھا اور ان کی تربیت قدیم ادب اور روایات ہی میں ہوئی تھی اسی دور میں ایسے لوگ پیدا ہو چکے تھے جنھوں نے ہندی ادب کا رشتہ دنیا کے ادب سے استوار کیا اور مغربی اسلوب اور فکر کو ہندی شاعری میں خام کیا چھایاواد کے شعرا اور مفکرین اس سلسلے کی سب سے نمایاں کڑی ہیں۔

دوسرا باب

چھایا واد

"چھایا واد" کے دو مفہوم لئے جا سکتے ہیں ایک پراسرا کیفیت کے اظہار کے معنی میں جبکہ شاعر وجدان اور عرفانِ کائنات کی اس منزل میں ہوتا ہے کہ وہ ہر راز کھول سکتا ہے، "رہس واد" کے معنوں میں "چھایا واد" ہر اس نظم میں مل سکتا ہے جس میں کسی نظروں سے اوجھل محبوبِ حقیقی کے فراق کے نغمے گائے گئے ہوں اسی لئے کچھ لوگوں نے چھایا واد کے نقوش جائسی اور قدیم صوفی شعرا میں بھی تلاش کرنے شروع کیے لیکن یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ چھایا واد جدید ذہن کی پیداوار تھا اور قدیم صوفیا سے اس کا کوئی قریبی رشتہ نہیں تھا۔

چھایا واد کا دوسرا مفہوم یہ ہو سکتا ہے کہ وہ نظم میں علامتوں کے استعمال کا علمبردار ہے، چھایا واد کا لفظ یورپ کے علامت پرستوں یا سمبالسٹ کے مترادف معنی میں بھی استعمال کیا جاتا رہا ہے اس کی ایک وجہ یہ ہوئی کہ ہندی میں چھایا وادی شعرا نے اظہار خیال کے لئے مختلف علامتیں اور نشان معین کر لئے اور انھیں کے ذریعے مختلف تصورات پیش کیے، مثلاً خوشی، سکون، مسرت اور شباب کے لئے انھوں نے شفق، سحر، نشہ شراب کی علامتیں استعمال کیں اسی طرح محبوب کے لئے غنچہ، عاشق کے لئے بھونرا نفسیاتی ہیجان کیلئے طوفان، جذبات مسرت کے لئے جھنکار اور سنگیت کو علامت قرار دیا گیا۔

اس طرح چھایا واد کی دو خصوصیات قرار پائیں ایک تو یہ کہ اس میں عام جذبات

اور خیالات کی بجائے ایک ماورائی اندازِ فکر ملتا ہے۔ سچے رومانوی شاعر کی طرح چھایا وادی اپنی انفرادیت اور شخصیت کی تلاش میں سرگرداں ہیں وہ اپنے آپ کو اجتماعی زندگی کے آہنگ میں گم کرنا نہیں چاہتے بلکہ زندگی سے ایک قابلِ احترام فاصلہ برقرار رکھتے ہیں۔ ان کی شاعری عوام کے لئے نہیں ہے۔ اس میں ایک فلسفی ذہن اور فکر انگیز خیال کا عکس پیش کرنا چاہتے ہیں۔

اسی لئے چھایا وادیوں کے نزدیک پیغام، ہنگامی موضوعات اور سیاسی زندگی کا بحران اس قدر اہم حقیقتیں نہیں ہیں جتنی ان سے پیدا ہونے والی داخلی ہلچل اور ان کی اپنی نفسیاتی خلش۔ انھوں نے اسی وجہ سے شاعرانہ نوک پلک، اسلوبِ بیان کے حسن اور تاثر پاروں کی محاکات اور لطافت پر پورا پورا زور صرف کیا۔

چھایاواد کی دوسری خصوصیت ان کی علامت پسندی ہے۔ وہ اپنے خیالات کو سادگی صفائی اور براہ راست طریقے پر پیش کرنے کی بجائے شاعرانہ انداز اور لطیف استعاروں میں ظاہر کرتے ہیں، یہ استعارے محض شاعرانہ صنعت گری نہیں ہوتے بلکہ مختلف علامتوں کا ایک جانا پہچانا سلسلہ بن جاتے ہیں اس طرح چھایا وادی شاعری خیالات اور اسلوب دونوں کے لحاظ سے ماورائی شاعری ہو گئی۔

دراصل چھایا واد نے مغرب کی رومانوی تحریک اور رابندر ناتھ ٹیگور کی ماورائیت کو ملا کر ایک نیا اندازِ فکر پیدا کیا، اس میں ماورائیت تھی لیکن مذہبی عقیدت کے زیر اثر نہ تھی اس میں علامت پرستی تھی لیکن فکر کی وہ ہمہ گیری اور اغلاق نہیں تھا جو مغربی سمبالسٹ کے کلام میں ملتا ہے۔ چھایا وادی شعرا نے شعریت اور لطافت کو پیش نظر رکھ کر شاعری کو نیا حسن اور نیا اسلوب بخشا۔

فکری حیثیت سے جہاں تک قدیم سانچوں اور پرانے روایتی اعتقادات سے بغاوت کا سوال ہے اس لحاظ سے چھایا وادیوں نے ایک ترقی پسند فرض انجام دیا، انھوں نے

رومانیت کو بالکل ناکارہ تو قرار نہیں دیا لیکن اس کے مختلف مظاہر کی رُوح کو واضح کیا اور ایک ایسی ہمہ گیر ماورائیت کو عام کیا جو فرقہ، نسل اور قوم کے بندھنوں میں گرفتار نہیں ہے اگر سیاسی اور عمرانی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو کسی حد تک چھایا واد متوسط طبقے کی ذہنی کیفیت کی نمایندگی کرتا ہے۔

سیاسی زندگی اب ایک نئے موڑ پر آ چکی تھی اور ہندوستان کے کونے کونے میں سیاسی شعور اور جمہوری جدوجہد کی مشعلیں رُوشن ہو رہی تھیں۔ گاندھی جی اور کانگریس کی سرگرمی میں قومی آزادی کی تحریک کسانوں اور کارخانے کے مزدوروں تک پہنچنے لگی تھی بائیں بازو کی پارٹیوں کی تنظیمیں اُبھرنے لگی تھیں اور اب ایک ایسا موقع آ گیا تھا جب متوسط طبقے کو ایک واضح رویہ اختیار کرنا تھا۔ متوسط طبقے کو ایک طرف آزادی کی لگن اور مغربی جمہوریت کے آدرشوں کو پالینے کی آرزو تھی، دوسری طرف اس کی اپنی حدبندیاں اور کمزوریاں بھی تھیں۔ ایسی حالت میں وہ حالات سے دامن نہ بچا سکتا تھا اور نہ ان آرزوؤں کو بالکل شکست کر سکتا تھا جن کے رنگ محل وہ ایک عرصہ سے سجا رہا تھا۔ یہ خلش علامتوں کے استعمال اور ماورائیت کے پس منظر نے کافی حد تک پوری کر دی۔

جے شنکر پرساد سے چھایا واد کی باقاعدہ ابتدا سمجھنی چاہیئے۔ پرساد پہلے برج بھاشا ہی کے شاعر تھے لیکن سمت ۱۹۷۰ میں وہ کھڑی بولی کی شاعری کی طرف مائل ہوئے اور کانن کسم، مہارانا کا مہتو، کرنالے، اور پریم پتھک شائع ہوئے۔ ان میں سے پہلے مجموعہ میں دویدی جی کے عہد کے اثرات ملتے ہیں اور اس کے بعد کے دونوں مجموعوں میں شری دھرپاٹھک کی رُومانوی شاعری کا اثر نمایاں ہے اس کے بعد ان کی نظموں کا ایک مجموعۂ جھرنا، کے نام سے نکلا۔ اس میں میتھلی شرن گپت اور ان کے رنگ کی شاعری کے نقوش ملتے ہیں لیکن دوسرے ایڈیشن میں انھوں نے بعد کی کچھ نظمیں اس میں شامل کر دیں۔ اسی زمانے میں سمترانندن پنت کی تصنیف 'پلو' شائع ہوئی اس میں ماورائیت، ایک ان دیکھے موہوم اور نگاہوں سے

اوجھل محبوب کا تذکرہ اور علامات واستعارات کی فراوانی ملتی ہے، پرساد نے اس طرز کو اس طرح اپنایا کہ اسے اپنا ہی بنالیا۔

پرساد کو زبان وبیان پر بے پناہ قدرت حاصل ہے وہ تاثر پاروں کو بڑے لطف اور پوری قدرت کے ساتھ الفاظ اور محسوسات میں مجسم کرلیتے ہیں موہوم سے موہوم تصور اور مجرد سے مجرد خیال کو وہ اس طرح الفاظ میں اسیر کرلیتے ہیں کہ وہ قاری کے لئے زیادہ دشوار نہیں رہتا، پرساد کی شاعری میں اسی لیے تجسُّم اور محاکات کے چند اعلیٰ نمونے ملتے ہیں۔ ان کے ہاں حسن وعشق کا بیان محض افلاطونی یا تصوراتی نہیں وہ اس کی کیفیات کو بھی واضح پیکروں کی شکل میں ظاہر کرتے ہیں یا تشبیہ واستعارے کی لطافت اور ہمہ گیری سے اسیر کرلیتے ہیں۔ عارض ولب جسم کی مہک، رخساروں پر شرم کی سرخی ان کے رومانوی کلام کو آراستہ کرتی ہے۔

پرساد کو فطرتی مناظر کے بیان پر بھی قدرت حاصل ہے وہ فطرت کے بڑے حسین اور رومانوی خاکے کھینچتے ہیں اور اس منظر کو اپنے احساسات اور جذبے سے زندگی بخش دیتے ہیں۔ بیلوں کا لہرانا، غنچوں کا تبسم، شفق کی لالی، شبنم کے آنسوؤں سے بھیگا ہوا آسمان، ان کی فطری منظرکشی کے چند محبوب اشارے ہیں، دراصل پرساد کی شاعری ماورا اور غیر محسوس دنیا کو الفاظ اور احساس میں احاطہ کرنے کی کوشش ہے۔

پرساد کی سب سے پہلی اہم کتاب "آنسو" ہے بنیادی طور پر "آنسو" ایک ماورائی قسم کی رومانوی شاعری پیش کرتی ہے۔ اس میں ایک ان دیکھے ان جانے محبوب کی محبت کے نغمے گائے گئے ہیں لیکن ان نغموں میں دراصل صرف عشقیہ شاعری نہیں بلکہ زندگی اور کائنات کی طرف ایک واضح اور فلسفیانہ رویہ ملتا ہے یہاں زندگی کے دکھ اور دنیا کے تلخ اور تند حقائق سے آنکھیں دوچار ہوتی ہیں وہ اس تضاد کو اس طرح ظاہر کرتے ہیں ایک طرف

(۱۱۸) ادکاش اسیم سکھوں سے آکاش ترنگ بناتا ہنتا ساچھایا بتھ میں نکشیتر دکھاتا

اور دوسری طرف۔

(۱۱۹) نیچے بھولا دھرنی ہے دکھ بھار وہن سی کرتی

اپنے کھارے آنسو سے کرونا ساگر کو بھرتی

اس پر بھی زندگی کے تقاضے، اس کی امنگیں اور آرزومندی لامحدود ہے۔ انسان ان سے پھر بھی بہت کچھ مانگتا ہے

(۱۲۰) چر دگدھ کمی یہ وسودھا آلوک مانگتی، تب بھی

تم توہن برس دو کن کن، یہ پگلی سوئے اب بھی

اور یہ پاگل دنیا آرزوؤں کے یہی خواب بنتے بنتے اور امید اور خوش فہمیوں کے نہ جانے کتنے سہارے تلاش کرتے کرتے سو جاتی ہے۔

پرساد کا نقطہ نظر وجدان اور عقیدت کا علمبردار ہے وہ عشق اور جذبِ دروں کا پرستار ہے۔ اس کے ہاں عقل تشکیک اور فکر کا آہنگ بنیادی نہیں ہے۔

دکھ اور درد کا ایک رچا ہوا احساس پرساد کی ان ابتدائی نظموں میں بھی ملتا ہے وہ اس سے بھاگتے نہیں بلکہ ایک صوفیانہ رویہ کے ساتھ اسے کائنات کی لہر قرار دیتے ہیں اور اسے بھی مسرت ہی کی طرح قبول کر لیتے ہیں، ان کے نزدیک شعور اسی وقت پختہ ہوتا ہے جب اس میں مسرت ہی نہیں دکھ کی بھی پوری سمائی ہو اور انسان سکونِ قلب سے آشنا ہوتا ہے۔

چیتنا لہر نہ اُٹھے گی جیون سمودر تھر ہوگا

سندھیا ہو سرک پرلے کی وچھید ملن پھر ہوگا

پرساد کی دوسری تصنیف لہر ہے جس میں مختلف قسم کی نظمیں ایک جگہ ملتی ہیں یہاں لہر سے مراد وہی سکونِ خاطر کی لہر ہے جو انسان میں فکر اور جذبہ کی پختگی پیدا کرتی ہے اور اسے زندگی کے دکھ اور خوشی دونوں کو اپنانے کی طاقت بخشتی ہے۔

ان نظموں میں بھی عشقیہ اور رومانوی رنگ غالب ہے یہاں بھی اِس اَن دیکھے محبوب

کے تذکرے اس کی اٹکھیلیاں، اس کی ناز و ادا اور اس کا سراپا ملتا ہے، جو ریتی وادی اور اس کے بعد چھایا وادی شاعری کی خصوصیت بن گیا ہے۔ ایک نقاد کا خیال ہے کہ جے شنکر پرساد کو عورت، اس کے حسن اور ناز و انداز پر اتنی ہی قدرت حاصل ہے جس قدر پنت کو فطرت پر۔

اس میں شک نہیں کہ پرساد نے ماورائی محبوب اور ان دیکھے اور غیر مجسم جذبوں اور تصورات کو نسوانی پیکر اور اس کی اداؤں کی شکل ہی میں مجسم کیا ہے وہ حسن کی بڑی لطیف اور نازک اداؤں کو بڑی خوبصورتی سے اسیر کر لیتے ہیں۔

لیکن یہ فراموش نہ کرنا چاہیے کہ نسوانی حسن ان کے نزدیک محض ایک علامت ہے۔ حاصلِ دو جہاں نہیں ہے۔ وہ سکون، خوبصورتی اور محبت کے حسین پیکروں کو نظر کے سامنے رکھتے ہیں لیکن دکھ، درد اور ناکامی کے اس نظارے کو فراموش نہیں کرتے جو کائنات پر محیط ہے۔ ان میں زندگی کی سنگینی کا احساس ہے، کہیں اس سے فرار ہے کہیں اس پر قناعت اور کہیں اس سے بے اطمینانی، شاعر اپنے مانجھی سے کہتا ہے۔

(۱۲۱) لے چل وہاں بھلاوا دے کر میری ناوک دھیرے دھیرے
جس نرجل میں ساگر لہری امبر کے کونوں میں گہری
نشچھل پریم کتھا کہتی ہو تج کولاہل کی اونی رے

اسی مجموعے میں وہ مشہور نظم ہے جس کا ابتدائی حصہ یہ ہے:-

بیتی دبھاوری جاگ ری

امبر پنگھٹ میں ڈبو رہی	تارا گھٹ اوشا ناگری
کھگ کل کل کل سا بول رہا	کس نے کا انچل ڈول رہا
و یہ لیتکا بھی بھر لائی	مدھو مکول نول رس گاگری

ان دونوں مجموعوں میں پرساد کی فکر اور ان کا تخیل ایک عظیم تخلیق کی تیاری میں

مصروف معلوم ہوتا ہے اور یہ عظیم تخلیق کاما بنی کی شکل میں سامنے آئی۔ اس طویل اور مربوط نظم میں پرساد نے تمثیلی حیثیت سے زندگی کے بارے میں اپنے نقطہ نظر کو پیش کیا ہے۔

کاماینی کی کہانی مختصراً اس طرح بیان کی جاسکتی ہے کہ طوفان عظیم کے بعد منو کی ناؤ ہموان کی چوٹی پر جا لگتی ہے۔ منو وہاں فکرمند بیٹھے پرانی باتیں سوچ رہے ہیں آہستہ آہستہ اُمید کی دیوی نمودار ہوتی ہے اور منو کا تعارف عقیدت کی دیوی سے ہوتا ہے جس کے ساتھ ان کے چند روز سکون سے گزرتے ہیں لیکن منو رفتہ رفتہ دنیا کے کاموں میں مشغول ہوتے ہیں، ادھر عقیدت دیکھتی ہے کہ منو صرف اپنی مسرت کے دیوانے ہو گئے ہیں، ادھر منو چاہتے ہیں کہ عقیدت کی دیوی کی تمامتر توجہ صرف انہی کے لئے مخصوص ہے آخر انہی شکوک کے زیر اثر منو مسرت کی خواہش لئے ہوئے وہاں سے چلے جاتے ہیں۔

چلتے چلتے اُجڑے ہوئے سارسوت کے علاقے میں پہنچتے ہیں وہاں کام دیو کی ندا سنائی دیتی ہے۔ اسی سوچ میں نیند کا غلبہ ہوتا ہے، صبح کو جب اُٹھتے ہیں تو اپنے سامنے ایک خوبصورت نازنین کو کھڑا ہوا پاتے ہیں، یہ عقل ہے۔ اس کے ساتھ منو سارسوت ہی میں رہ جاتے ہیں یہاں وہ ریاست کا انتظام کرتے ہیں، زراعت اور صنعت پوری طرح شروع ہوتی ہے اور نئے قانون بنا کر عوام کو طبقوں میں تقسیم کر کے وہ حکومت کرنے لگتے ہیں، پھر خود کو اصولوں سے بلند تر تسلیم کر کے سب بندھنوں سے آزاد ہو جاتے ہیں عقل اصولوں پر عمل کرنے کا مشورہ دیتی ہے لیکن وہ نہیں سنتے۔

آخر کار عوام کا غصہ بڑھتا ہے وہ محل میں گھس آتے ہیں، شیو کی تیسری آنکھ کھلتی ہے۔ اور غیظ و غضب اُمڈ آتا ہے لڑائی ہوتی ہے اور منو اس میں شکست کھا کر گر پڑتے ہیں۔

اس حادثے کو ایک بھیانک خواب کی شکل میں دیکھ کر عقیدت (یا ایمان) کی دیوی اپنے کمار کے ساتھ منو کی تلاش میں نکلتی ہے اور انھیں محل میں پاتی ہے۔ منو میں ندامت کا احساس جاگتا ہے اور ایک رات وہ دونوں کو سوتا چھوڑ کر چلے جاتے ہیں عقل کو بڑی مایوسی ہوتی ہے

لیکن عقیدت ڈھار میں بند ھاتی ہے اور منو کو ڈھونڈھنے نکلتی ہے اور انھیں سار سوت کی سرحد کے قریب ایک غار میں پاتی ہے۔ منو آنکھیں بند کیے باطن کا نظارہ کر رہے ہیں اور سارے عالم میں نٹ راج کا رقص دیکھنے میں محو ہیں۔ جب شردھا کو پاتے ہیں تو کہتے ہیں کہ مجھے ان کے قدموں میں لے چل اور دونوں ہمالیہ (جو نٹ راج کا مسکن کہا جاتا ہے) پر چڑھنے لگتے ہیں۔

دونوں ایک ایسے علاقے میں پہنچتے ہیں جہاں ان میں ایک نیا شعور بیدار ہوتا ہے اور انھیں اس سہ طرفی کائنات کے نمائندہ تین الگ الگ روشن نشان دکھائی دیتے ہیں۔ عقیدت ان نشانات کا بھید انھیں سمجھاتی ہے

پہلا نشان 'آرزومندی' ہے جس میں مایا رنگ برنگی کٹھ پتلیوں کو نچا رہی ہے اور راگ رنگ کے نہ جانے کتنے موہوم کھیل کھیل رہی ہے، دوسرا نشان 'اعمال' کا ہے جس میں کوئی نقطہ ساکت نہیں، ہر لمحہ ایک تسلسل کا جزو ہے، اس میں جد و جہد، شکست و فتح کی ایک مستقل ہلچل ہے اور تیسرا نشان یا نورانی جزیرہ علم کا ہے جہاں عقل کی حکمرانی نہیں ہے اور دکھ سکھ سے انسان اوپر اٹھ جاتا ہے یہاں صرف عمل کی جد و جہد اور آرزومندی کی خلش سے چھٹکارا ملتا ہے لیکن مکمل سکون حاصل نہیں ہوتا۔

تینوں نشانوں کی سیر کرا کے عقیدت کہتی ہے کہ ان تینوں شعبوں کا الگ الگ اپنے مرکز پر گھومنا ہی زندگی کی ناکامی ہے جب تک آرزومندی، عمل اور علم کی دنیائیں ایک نہ ہوں گی اس وقت تک انسان کو مسرت کیسے مل سکتی ہے۔ یہ کہہ کر وہ مسکراتی ہے اور اس کی مسکراہٹ کی روشنی سے ان تینوں نشانوں میں روشنی کی ایک نئی لہر دوڑ جاتی ہے اور ساری کائنات نور اور موسیقی میں ڈوب جاتی ہے۔ منو محو ہو جاتے ہیں۔ ان منازل کو پار کرنے کے بعد سکون اور عرفان یا مسرت کی سرزمین نظر آتی ہے۔

آخر میں عقل کمار (انسان) کو لئے ہوئے وہاں پہنچتی ہے اور وجدان یا عقیدت کے سامنے

اپنی بے بضاعتی کا اعتراف کرتی ہے۔ پھر منو کیلاش پربت کی طرف اشارہ کر کے اس علم عرفان کا تذکرہ کرتے ہیں، جہاں گناہ و ثواب، نیک و بد، وحدت و کثرت کی ساری دوئی مٹ جاتی ہو

اس مختصر سے خاکے سے ظاہر ہوگا کہ پرساد نے شاعری میں زندگی کے بارے میں اپنے نقطۂ نظر کو کتنی محنت اور کتنی تمثیلی طاقت کے ساتھ پیش کیا ہے ان میں تجسّم کی جو طاقت ہے وہ ان خیالی پیکروں کو زندہ اور شاداب کرتی ہے، کچھ نقادوں نے اس پر اعتراض کیا ہے کہ اس قصے میں عوام کی بغاوت اور ان کی جمہوری خواہشات کا اظہار اس عہد کے لئے مناسب نہیں یا کچھ سائنٹفک اصطلاحات کی طرف جو اشارے ملتے ہیں وہ عہد حاضر سے متعلق ہیں لیکن ان سے کامائنی، کی بنیادی اہمیت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔

پرساد نے عقل و علم کو کمتر اور عقیدت اور وجدان کو بلند تر مقام دے کر ایک طرف تو گویا اس روایت کی تجدید کی جو ہمیں تلسی داس اور سورداس کے ہاں ملتی ہے، دوسری طرف ان مغربی مفکرین کی ہمنوائی بھی کی ہے جو یورپ کی مشینی ترقی کے تضاد سے گھبرا کر ماورائے عقل کسی وجدانی قدر کی تلاش کر رہے تھے پرساد کی عظمت یہ ہے کہ وہ جذبے یا عقیدت کے اندھے پرستار نہیں بلکہ عقیدت کے ساتھ عقل، عمل اور علم تینوں کے مکمل امتزاج کو ضروری سمجھتے ہیں۔

پرساد کی ایک دوسری اہمیت بھی ہے جس کا تذکرہ کسی اور جگہ آئے گا۔ یہاں اتنا اشارہ کر دینا کافی ہے کہ ان کے تاریخی ڈرامے، ان کی فلسفیانہ اور تمثیلی شاعری سے کسی طرح کم نہیں ان ڈراموں کا پس منظر عہد قدیم کے تاریخی واقعات ہیں، جو ہندو حکمرانوں کے دور حکومت سے لئے گئے ہیں، سمدر گپت، اجات شترو وغیرہ تاریخی شخصیتوں کے گرد انھوں نے اپنے ڈراموں کی محفلیں سجائی ہیں اور انھیں جیتا جاگتا بنا دیا ہے۔ پرساد کے کلام کے کچھ نمونے یہاں دئے جاتے ہیں :۔

(۱۲۳) اپلک جگتی ہو اک رات

سب سوئے ہوں اس بھوتل میں

اپنی نرمی ہتی سمبل میں

جلتی ہو کوئی بھی نہ بات

دکش ستھل میں جو چھپے ہوئے
سوتے ہوں ہرشے ابھاؤ لئے
ان سوپنوں کا ہو نہ پربھات

(لہر)

عقیدت عقل سے کہتی ہے:

(۱۲۴) بن دشم دھوانتی
سر چڑھی رہی، پایا نہ ہردے، تو وکل کر رہی ہے ابھینے
سکھ دکھ کا مدھومے دھوپ چھانہہ، تونے چھوڑی یہ سرل راہ
چیتنا کا بھوتک وبھاگ کر جگ کو بانٹ دیا وراگ
چتنی کا سوروپ یہ نت جگت، یہ روپ بدلتا ہے شت شت
کن وِرہ ملن مے نرتیہ نرت الاس پورن آنند ستت

(کامائنی)

چھایاوادی روایت میں سمترانندن پنت کا نام خاص اہمیت رکھتا ہے انھوں نے سمت ۱۹۷۵ میں شاعری شروع کی۔ ابتدائی نظمیں "واتی" (بانی) کے نام سے یکجا کی گئی ہیں۔ ان نظموں پر ٹیگور کی رومانوی ماورائیت کا واضح اثر پایا جاتا ہے۔ پنت کی ان نظموں میں لطافت اور نزاکتِ تخیل (جو ان کی بنیادی خصوصیات ہیں) ملتی ہیں۔ ان میں وہ فطرت پرست معصوم اور انسان دوست مفکر کی شکل میں سامنے آتے ہیں، ان نظموں کے اسلوب کا اندازہ اس اقتباس سے ہوسکتا ہے۔

(۱۲۵) پرتھم رشم کا آنا رنگنی، تونے کیسے پہچانا
کہاں کہاں ہے بال پہنگنی پایا تونے یہ گانا
نراکار تم مانو سہسا جیوتی پنج میں ہو ساکار
بدل گیا درت جگجل میں دھر کر نام روپ نانا

کھلے پلک ہتھیلی سورن چھوئی کھلی سُر بھی ڈولی مدھوبال
سمپندن، کمپن، نوجیون پھر سیکھا جگ نے اپنانا

'دوائی' کے بعد دوسرا مجموعہ 'گرنتھ' کے نام سے نکلا جس میں ایک ناکام محبت کی داستان سنائی گئی ہے جھیل میں ناؤ ڈوب جانے پر ایک نوجوان بیہوش ہو جاتا ہے جب ہوش میں آتا ہے تو اپنا سر ایک نازنین کی زانو پر پاتا ہے۔ دونوں میں محبت شروع ہوتی ہے مگر سماج کے ذمہ دار لوگ لڑکی کی شادی دوسری جگہ کر دیتے ہیں اور نوجوان کے دل میں ایک ایسی گرہ پڑ جاتی ہے جو کبھی نہیں کھلتی۔

تیسری اور سب سے اہم تصنیف "پلو" ہے۔ پلو کے لفظی معنی طاقت، کنگن اور نمو کے ہوتے ہیں اور اسی ہمہ گیری اور ابہام نے چھایا وادی شاعر کو خاص طور پر اپنی طرف متوجہ کیا ہے 'پلو' میں پنت ایک سچے رومانوی شاعر کی طرح اس ماورائی مسرت کی تلاش کرتے ہیں جو شاعر کی آرزومندی میں جلوہ دکھاتی ہے اور جس کی تکمیل اس کائنات میں ناممکن ہے شکست آرزو کے ان حادثات سے گھبرا کر وہ زندگی کے ایک سنجیدہ اور زیادہ عمیق ادراک تک رسائی حاصل کرتا ہے۔

'پلو' میں سکھ اور آرزو کے دکھ اور یاس میں بدل جانے کی فریاد کرتا ہے اور زندگی کو سکھ اور دکھ کے انہی سفید اور سیہ دھاگوں سے بنا ہوا دیکھتا ہے اور کہتا ہے:۔

(۱۲۶) آج کا دکھ کل کا اہلاد
اور کل کا سکھ، آج وشاد
سمیا سوپن گوڑھ سنسار
پورتی جس کی اس پار

'پلو' کا شاعر کائنات کے اس تغیر اور انقلاب سے نالاں ہے جو اس کی ساری محبوب آرزوؤں کو شکست کرتا ہے اور اس کے لئے ان ٹوٹے ہوئے آبگینوں کے انبار سے حسن اور

آرزومندی کے ٹکڑے چننے کے سوا اور کچھ نہیں رہ جاتا، پنت نے ایک جگہ لکھا ہے :-

(۱۲۷) میرا مدھوکر کا سا جیون، کٹھن کرم کومل ہے من

یا ــ

(۱۲۸) دھول کی ڈھیری میں انجان چھپے ہیں میرے مدھومے گان
کٹل کانٹے ہیں کہیں کٹھور جٹل ترو جال ہیں کسی اور
سمن دل چن چن انشی بھور رکھو جنا ہے اجان وہ چھور

یہاں پنت کی فطرت پرستی اور سادگی پسند طبیعت کی طرف اشارہ کرنا مناسب ہوگا۔ پنت میں بھی مشینی دور اور میکانکی عقلیت کے خلاف وہی ردعمل ملتا ہے جس کا عکس ہم پرساد کے ہاں دیکھ چکے ہیں وہ ورڈزورتھ کی دلیلوں کے ساتھ نہیں اپنے وجدان اور جذبے کے سہارے فطرت کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ فطری مناظر کا جس قدر حسین اور خوبصورت بیان پنت کے ہاں ملتا ہے اتنا جدید ہندی شاعری میں کسی اور شاعر کے ہاں نہیں پایا جاتا۔

فطرت اور سادگی کی طرف اس رجحان کی وجہ سے وہ طفلانہ معصومیت کے پرستار ہیں۔ ان کے کلام میں بار بار بچوں کا ذکر آئے گا "شیشو" ان کا محبوب لفظ ہے، یہ علامت ان کے کلام میں اس کثرت سے استعمال ہوئی ہے کہ ان کی خصوصیت بن گئی ہے، اس کے علاوہ ادا سی سے پیار، فطری مناظر کی خاموشی سے لگاؤ، اور لطافت کا خاص رکھ رکھاؤ ان کے کلام کا جوہر ہے۔ مثال کے طور پر یہ بند دیکھئے :-

(۱۲۹) اہے ترجرتے ششی تارک اندو دیپ سے دگد شلبھ ششو
شیجی الوک اب ہوا بہان اندھکار مے میرے اُر میں
آؤ چھپ جاؤ ان جان

یہاں وہ اندھیرے میں چمکنے والے ستاروں کو دعوت دیتے ہیں کہ وہ شاعر کے اندھیرے سینے

میں پناہ لیں۔ اندھیرا، ریشم، کلی، لہر، چاندنی اور اس قسم کے لطیف علامات ان کے کلام میں جا بجا بکھری ہوئی ہیں۔ یہ لطافت اسلوب اور وزن میں شیرینی کی تلاش کی صورت اختیار کرتی ہے اور اسی وجہ سے پنت کا کلام اپنی شیرینی اور موسیقی کی حیثیت سے منفرد ہے۔

"گنجن" ان کی تیسری اہم تصنیف ہے۔ اس میں بھی زندگی کے دکھ اور سکھ دونوں کو سمو لینے کی کوشش اور ایک صحت مند زاویہ حیات پیش کرنے کی سعی کی گئی ہے "گنجن" میں ایک مشہور نظم "مانو" (انسان) بھی شامل ہے جس میں صنعتی دور میں انسانی جبلت اور مشین کی آویزش کا وہی تذکرہ ملتا ہے جو یورپ کے بعد تاثراتی مصوروں کے ہاں عام ہے۔ گنجن کے بعد ان کی دوسری تصنیف "یگانت" ہے

"یگانت" میں پنت جی کی نظر زیادہ وسیع ہوتی ہے اور وہ زندگی کے مجرد تصورات پر قناعت کرنے کی بجائے اس کے سماجی مظاہر کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کی آنکھوں کے سامنے سرمایہ اور محنت کی آویزش ناچنے لگتی ہے کہیں گاندھی واد کے زیر اثر وہ عدم تشدد روحانیت اور تیاگ کا درس دیتے ہیں کہیں عمل اور انقلاب کا پیغام دیتے ہیں۔ دراصل سمترا نندن پنت کا "چھایا واد" ایک وسیع "انسانیت دوست" نظریہ ہے جس میں فطری وحدت نہیں ہے یہ نظریہ نہ گاندھی واد کی حد بندی کو قبول کرتا ہے نہ اشتراکیت کے ضابطے پر پورا اترتا ہے لیکن بحیثیت مجموعی اس کے انسان دوست اور ترقی پسند ہونے میں شک نہیں کیا جا سکتا۔

پنت ترقی پسند تحریک سے بھی کافی متاثر ہوئے اور ان کی انسان دوستی اور جمہوریت پرستی میں کافی گہرائی اور شدت پیدا ہوئی ہے۔ "تاج محل" پر ان کی ایک نظم خاص طور پر قابل ذکر ہے اردو داں طبقے کے لئے وہ دلچسپی کا باعث ہوگی۔ اس نظم میں پنت عام شاعروں اور فنکاروں کے برخلاف تاج محل کے حسن اور جمالیاتی تکمیل کی بجائے ایک دوسرا زاویہ نظر پیش کرتے ہیں۔

(۱۳۰) ہائے مرتیو کا ایسا امر اپارتھو پوجن
جب وشنڑ ناترجیو پڑا ہو جگ کا جیون
....

مانو! ایسی بھی ورکتی کیا جیون کے پرتی
آتما کا اپمان، پریم او چھایا سے رتی
شو کو دیں ہم روپ رنگ آدر مانو کا
مانو کو ہم کت ست جتر بنا دیں شو کا

پنت کے ساتھ ہی ذہن میں سوریہ کانت ترپاٹھی 'نرالا' کا نام آتا ہے جنھوں نے فکر اور اسلوب دونوں حیثیتوں سے ہندی ادب میں انقلاب پیدا کر دیا ہے۔ یورپ نے فکری حیثیت ہی سے ہندی ادب کو متاثر نہیں کیا، وزن اور موسیقی کے انتخاب میں بھی یورپ کا اثر پڑا۔ پہلے پہل بنگالی شاعروں نے انگریزی موسیقی اور وزن کو اپنایا۔ ہندی میں اس اثر کے سب سے اہم نمائندہ 'نرالا' جی ہیں۔

نرالا جی نے نظم معریٰ کو ہندی میں پوری طرح رائج کیا، وزن اور بحر کے وہ تمام تصورات رد کر دیے جو اس وقت کی ہندی شاعری میں عام تھے۔ انھوں نے کھڑی بولی کو شعر کی زبان تو بنایا مگر ترنم اور موسیقی کی ترتیب بالکل نئی رکھی گیتکا، میں ان کے اسی قسم کے گیت یکجا کیے گئے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ گیت دیکھیے۔

(۱۳۱) ابھرن بھر درن گان
دن دن اپون اپون
جاگ چھوئی کھلے پران
....
مدھر نکر کر وتھر
گیت مکھر پکا پر یہ سور
سمر شر ہر کیسر جھر
مدھو پورت گندھ گیان

اس کی موسیقی میں نمایاں تبدیلی نظر آئے گی۔ایسا ہی ایک گیت اور ہے، جس میں مصرعوں کی ترتیب اور ان میں ارکان کی تقسیم قابلِ غور ہے۔

(۱۳۲) کون تم کے پار؟ (رے کہہ)

اکھل بل کے سروت جل جگ

گگن گھن گھن دھار (رے کہہ)

گندھ ویاکل کل اُر سر

ہر کج کر کمل مکھ پر

ہرش الی ہر سپرش شر سر

گونج بار رم بار (رے کہہ)

نشا پریہ اُرشین سکھ دھن

سار یا کرا سار (رے کہہ)

فکری حیثیت سے بھی بنگالی ادب کا نرالا جی پر بہت اثر ہے، خاص طور پر ٹیگور کی ماورائیت اور سوامی ویویکانند کی روحانیت ان کے کلام میں جگہ جگہ نمایاں ہوتی ہے وہ ماورائی اور مجرد تصورات میں اس طرح محو ہو جاتے ہیں کہ ان کا کلام اکثر جگہ مبہم اور دقیق ہو گیا ہے۔ الفاظ کے معنی سمجھنے پر بھی نظم کا مطلب سمجھنے میں دشواری ہوتی ہے۔

نرالا اپنی شاعری میں تلمیحات اور اشاروں سے کام لیتے ہیں اور اکثر اپنی مخصوص تراکیب تراش لیتے ہیں۔ مثلاً اوپر کے اقتباس میں "نشا پریہ اُرشین" کی ترکیب اُن کی اپنی ہے جس سے، مراد یہ ہے کہ نشا (رات) پریہ (محبوب) کے اُر (سینے) پر چھاگئی ہے۔

نرالا جی کی شاعری ابہام سے پُر، دقیق اور معریٰ ہے، وہ فکر کی سنگینی اور جذبہ کی طاقت سے ہندی شاعری اور اسلوب میں نئی راہ پیدا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں اور ان کا یہ کارنامہ ہندی ادب کی تاریخ میں ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔

تلسی داس' ان کی ایک طویل نظم ہے۔ اس میں گوسوامی تلسی داس کے عہد اور اس کے تہذیبی پس منظر کا بہت ہی شاعرانہ انداز سے بیان کیا گیا ہے مگر یہاں بھی کہیں کہیں ابہام پیدا ہو گیا ہے۔" بھوشیہ کا سکھ سوپن" میں انھوں نے یورپی انداز فکر کو اپنایا ہے، اسی طرح "ادبو دھنا" میں محنت کشوں کی آزادی اور مساوات کی آواز بھی بلند کی ہے۔ آخر کی دونوں نظموں میں انھوں نے آسان زبان استعمال کی ہے، حالانکہ عام طور پر ان کے طرز بیان پر سنسکرت کے الفاظ اور اسلوب کا اثر غالب رہتا ہے۔

نرالا کی نظموں سے دو اقتباسات دیے جاتے ہیں جن سے ان کے ابہام، فکری دشوار پسندی اور شعریت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ پہلا اقتباس ان کی نظم" دلی" سے ہے جس میں اس شہر کی تاریخی عظمت کا تذکرہ کیا ہے:

(۱۳۳) نس تبدھ مینار
مون میں مقبرے
بھے میں آشا کے جہاں ملتے تھے سماچار
ٹپک پڑتا تھا جہاں آنسوؤں میں سچا پیار

اسی طرح ایک نظم انھوں نے گومتی کے کنارے ایک منظر سے متاثر ہو کر کہی ہے جب ایک مذہبی عقیدتمند نے بندروں کو تو مال کھلائے اور کنگال بھکاری انسانوں کی طرف دیکھا بھی نہیں۔

دوسرا اقتباس ان کی طویل نظم سے ہے جہاں وہ شام کی دیوی کی تصویر کھینچتے ہیں

(۱۳۴) دیوساؤسان کا سمے
میگھ دوت آسمان سے اتر رہی ہے
وہ سندھیا مندری پری سی
دھیرے دھیرے دھیرے

ترا انچل میں چنچلتا کا نہیں کہیں آبھاس

مدھر مدھر ہیں اس کے ادھر

کنتو گمبھیر نہیں ہے ان میں ہاس ولاس =

ہنستا ہے تو کیول تارا ایک

گُنتھا ہوا ان گھنگھرالے کالے بالوں سے

ہردے راجیہ کی رانی کا یہ کرتا ابھی شیک

استا کی سی لتا کنتو کوملتا کی وہ کلی

سکھی نیروتا کے کندھے ڈالے بانہہ

چھانہہ سی امبر پتھ سے چلی

نرالا جی سمت ۱۹۵۳ میں پیدا ہوئے. وہ بڑی خود دار طبیعت کے مالک ہیں اور بے حد غیور واقع ہوئے ہیں. اسی لئے انھوں نے انتہائی تکلیفیں اٹھانے کے باوجود کبھی کسی کا احسان گوارا نہیں کیا وہ انتہائی حساس بھی ہیں. افسوس کی بات ہے کہ ہندی کا یہ عظیم شاعر آج کل دیوانگی کے مرض میں مبتلا ہے اور زیر علاج ہے

چھایا وادی روایت کی سب سے زیادہ نمائندہ شاعر مہا دیوی ورما ہیں. یہ سمت ۱۹۶۴ میں پیدا ہوئیں. ان میں ماورائی جذبے کے ساتھ ساتھ داخلی سوز وگداز کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے مہا دیوی کے گیتوں میں دکھ اور اداسی سے بے انتہا پیار کا جذبہ ملتا ہے. وہ ایک عورت کا دل لے کر آئی ہیں جس میں برداشت کی طاقت اور دکھ سے اس کی ہیبت دور کر کے رومانوی وابستگی قائم کرنے کی صلاحیت موجود ہے.

مہا دیوی کے گیت چھایا واد کی بہترین روایت میں شمار کئے جا سکتے ہیں. اُنھوں نے

ابہام اور الجھاؤ میں پڑنے کی بجائے، سادگی، شیرینی اور داخلیت ہی پر ساری توجہ صرف کی دکھ کی حرارت ان کا رویہ یہ ہے کہ

"ملن کا مت نام لے میں ورہ میں چور ہوں"

زندگی ان کے نزدیک محبوب ازل سے جدائی اور تکلیف دہ جدائی کے سوا اور کچھ نہیں اور دردِ فراق کے یہ نغمے انھوں نے بڑی مٹھاس، لگن اور رومانوی سرمستی کے ساتھ گائے ہیں۔

ان کی نظموں کے کئی مجموعے چھپ چکے ہیں نیہار، رشم، نیرجا، اور سندھیا گیت کے علاوہ 'یاما' کے نام سے ان کا ایک بہت خوبصورت مجموعہ چھپا ہے۔ مہادیوی نے زبان اور اسلوب میں بھی جذبات کی لطافت اور شیرینی کو برقرار رکھا ہے وہ سنسکرت کے دشوار اسلوب اور ثقیل الفاظ استعمال کرنے کی بجائے سیدھی سادی روزمرہ کی زبان میں پوری مٹھاس اور شعریت پیدا کر دیتی ہیں۔ اس لئے ان کے گیتوں میں سادگی، حسن اور شیرینی کا حسین امتزاج ملتا ہے۔ ان کے کچھ اشعار دیکھئے۔

(۱۳۵) میں نیر بھری دکھ کی بدلی

وستریت نبھ کا کوئی کونا
میرا نہ کبھی اپنا ہونا
پریچے اتنا، اتہاس یہی
اُمڑی کل تھی مٹ آج چلی

---

(۱۳۶) اپنے اس سونے پن کی
میں ہوں رانی متوالی
پرانوں کا دیپ جلا کر
کرتی رہتی دیوالی

میری آہیں سوتی ہیں
ان اوٹھوں کی اوٹوں میں
میرا سور سو چھپا ہے
ان دیوانی چوٹوں میں

اسی طرح ایک اور جگہ لکھتی ہیں :۔

(۱۳۷) کیا امروں کا لوک ملے گا تیری کرونا کا اپہار
رہنے دو ہے دیو! ارے یہ میرا مٹنے کا ادھیکار

ان کے علاوہ چھایا وادی شاعروں میں موہن لال مہتو "ویوگی" بھگوتی چرن ورما، ڈاکٹر رام کمار ورما، نریندر شرما اور رامیشور شکل 'انچل' قابل ذکر ہیں ان میں ہر ایک شاعر پر چھایا واد کا اثر ہر عہد میں یکساں نہیں رہا اور بعد کو چھایا واد کے زوال پر ان میں سے بہت سے لوگ دوسری تحریکات سے متاثر ہوئے ۔

چھایا واد کے ابہام اور ماورائیت سے لوگ جلد ہی اکتا گئے۔ نقادوں نے اس پر سخت تنقید کی اور آج ہندی ادب کی کوئی معقول اور سنجیدہ تاریخ ایسی نہ ملے گی جو اس تنقید سے خالی ہو۔ دراصل جو انفرادی فکر اور داخلی سوز چھایا واد کی روح تھا وہ نقل کی تاب لا سکتا تھا اور جب فکر میں اُپج اور حقیقی جدت کی بجائے محض انوکھا پن ڈھونڈا جانے لگا تو چھایا وادی شاعری مبہم اور مشرہی ہونے کے علاوہ قطعی بے روح ہو گئی ۔

اس دور میں چھایا واد کے دائرے سے ذرا الگ ہٹ کر مگر اس کے اثرات کو کسی حد تک اپنے پیمانے میں ڈھال کر واتسائن 'اگیے' نے شاعری شروع کی۔ واتسائن بالکل ہی جدید ذہن لے کر پیدا ہوئے ہیں اور فرانسیسی اور تاثراتی مصوروں کی طرح فن میں صرف تاثر ہی کو سب کچھ سمجھتے ہیں اور اس تاثر کی تخلیق ذہن سے زیادہ تحت الشعور کرتا ہے اس لئے تحت الشعور اور جذبے کو شعور اور فکر کی قید سے آزاد چھوڑ دینا ہی سچی شاعری کو جنم دے سکتا ہے۔ پھر بھی اگیے کی شاعری کہیں کہیں بڑی لطیف اور شیریں ہو گئی ہے۔

تیسرا باب

نثرِ جدید

عہد جدید کی ہندی نثر پریم چند کے قد آدم سایہ میں پرورش پاتی ہے۔ پریم چند نے ہندی ناول اور مختصر افسانہ نویسی ہی کو ایک نئے آہنگ سے آشنا نہیں کیا بلکہ ہندی میں سادہ نثر نگاری اور روزمرہ کی چاشنی بھی پیدا کی پریم چند کے ناولوں پر یہاں تفصیل سے کچھ لکھنا ضروری نہیں ہے۔ کیونکہ اردو داں طبقہ ان کے کارناموں سے اچھی طرح واقف ہے۔ پھر بھی ان کی تاریخی اہمیت کے پیش نظر کچھ الفاظ تمہید کے طور پر شاید بے محل نہ ہوں گے۔

پریم چند نے ہندی ناول کو ماورائی، تاریخی اور جاسوسی دنیا سے نکال کر اس دور کی سماجی زندگی سے ہم آہنگ کر دیا۔ وہ اپنے ناولوں میں محض واقعات اور قتل وخون کی جاسوسی کے پراسرار قصوں سے دلچسپی پیدا نہیں کرتے، نہ پرانی دیومالا یا بہت قدیم زمانے کے بادشاہوں اور تاریخی شخصیتوں سے اپنے ناول کا مواد حاصل کرتے ہیں۔ انھوں نے ادب کو ماضی کی آواز یا شاعر کا خواب بنانے کی بجائے زندہ حقیقت بنانے پر اصرار کیا۔

پریم چند کے ناول اس دور کی زندگی کی عکاسی کرتے ہیں، ان کے ہیرو دیہات اور شہر کے متوسط طبقوں سے آتے ہیں۔ ان کے ناولوں اور کہانیوں کا پس منظر دیہات ہیں یا وہ شہر ہیں جہاں ہندوستان کی عمرانی زندگی کی تبدیلیاں صاف طور پر نظر آتی ہیں۔ پریم چند اس دور کے فن میں حقیقت پسندی کے علمبردار کہے جا سکتے ہیں۔

لیکن پریم چند کی فکر کے رومانوی عناصر کو فراموش نہ کرنا چاہیئے، وہ ہندوستان کے افلاس، سیاسی غلامی اور جہالت کا شدید احساس رکھتے ہیں لیکن اس کا ردعمل ان کے ہاں سائنٹفک ہونے سے زیادہ جذباتی ہے وہ روحانی قدروں کے قائل ہیں اور انھیں کو زندگی کی بنیادی قدریں مانتے ہیں۔ ان کے کردار آدرش وادی ہیں جو قربانی اور تیاگ، روحانی اور اخلاقی فتوحات اور عدم تشدد میں یقین رکھتے ہیں، پریم چند جہاں ایک طرف ہندوستان کی سیاسی بے بسی اور عمرانی گرہن سے متاثر ہوئے ہیں وہاں سیاسی تحریکات میں کانگریس کی تحریک آزادی اور مروجہ فلسفوں میں گاندھی جی کے فلسفۂ عدم تشدد نے بھی ان پر گہرا اثر ڈالا ہے

آخر کی کہانیوں میں ان کا رجحان مادیت اور سائنٹفک نقطۂ نظر کی طرف ظاہر ہونے لگا تھا لیکن وہ اپنے ذہنی پس منظر سے پوری طرح بغاوت نہیں کرتے۔ پریم چند کے فن نے ایک طرف تو ہندی ادب میں جاسوسی ناولوں اور ماورائی اور احیائی قصوں کا فسوں توڑا اور صحت مند حقیقت پسندی کی روایت قائم کی اور دوسری طرف سادگیٔ بیان اور روزمرہ کے محاوروں اور بات چیت کی چاشنی دے کر نثر کو ایک نیا انداز بخشا۔

پریم چند کے زمانے میں اور ان کے بعد بھی جاسوسی اور سنسنی خیز ناولوں کا سلسلہ برابر چلتا رہا لیکن ان کی ادبی حیثیت آہستہ آہستہ ختم ہو گئی اور اصلاحی، سماجی اور تمدنی ناول لکھے جانے لگے۔

طویل کہانیوں میں پرساد کا مرتبہ بھی کافی بلند ہے۔ ان کے دو ناول "کنکال" اور "تتلی" ہیں سماج کی اصلاح کے لئے آواز بلند کی گئی ہے۔ پرساد کی ادبی اہمیت زیادہ تر ان کی فلسفیانہ شاعری اور تاریخی ڈراموں کی وجہ سے قائم ہوئی لیکن افسانہ نگاری میں بھی ان کا رتبہ بلند ہے۔ ان کی کہانیوں کا موضوع فلسفیانہ اور فکری حیثیت سے عظیم ہے لیکن کردار نگاری میں وہ فنی پختگی نہیں ہے جو پریم چند کے ہاں ملتی ہے۔

پریم چند کی روایت کو آگے بڑھانے اور اس میں نئی رنگینی پیدا کرنے میں جینیندر کمار کا

نام خاص طور پر اہم ہے ان کے ناولوں میں 'پتو بھومی' اور 'سینیتی' کافی مشہور ہوئے جینیندر نے ہندی ناول کو ایک نیا ذہن دیا۔ وہ حقیقتوں میں ایک دلچسپ اور دل آویز پہلو ڈھونڈ لیتے ہیں اور انہی سے اپنے ناولوں کا تار و پود بناتے ہیں۔

اس دور میں راجہ رادھکا رمن پرساد جی نے اپنا ناول 'رام رحیم' لکھا، جس میں رُوحانی وحدت پر زور دیا گیا ہے اور مذہب اور اخلاق کا ایک ہمہ گیر اور انسانیت دوست تصوّر پیش کیا گیا ہے۔ پنڈت بے چین شرما اگر کے تین ناول سماج کے تاریک گوشوں پر طنز کی حیثیت رکھتے ہیں "دلی کا دلال" "سرکار تمھاری آنکھوں میں"، اور "بدھوا کی بیٹی" میں ان کا طرزِ نگارش کامیاب ہے۔ چنڈی داس ہردیش کا ناول "منگل پربھات" بھی اپنی فطرت نگاری کے لئے مشہور اور اہم ہے۔

عہد حاضر میں تین ناول نگار خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان میں سب سے پہلا نام واتسائن اگیئے کا ہے جن کے ناول "شیکھر۔ ایک جیونی" نے عہد حاضر کے نوجوان ادیبوں کو بہت متاثر کیا ہے۔ اس ناول نے ہندی ادب میں نفسیاتی ناول کی عظیم روایت قائم کی ہے، یہ دراصل نفسیاتی طور پر ایک غیر معمولی اور بگڑے ہوئے کردار کی داستان حیات ہے جو اس کے فکر و عمل کی الجھی راہوں کو پیش کرتی ہے

دوسرا نام بھگوتی چرن ورما کا ہے جنھوں نے عصر حاضر کی چند اہم ناولیں لکھیں۔ 'چترلیکھا'۔ 'ٹیڑھے میڑھے راستے' 'تین ورش' اور 'آخری داؤں' ان کے ناول ہیں۔ چترلیکھا ان میں موضوع اور اسلوب دونوں کے لحاظ سے بہت بلند اور عظیم شاہکار ہے اسے ایک کامیاب تاریخی ناول کہا جائے یا ایک فکری تمثیل۔ یہ سوال بحث طلب ہے لیکن قصہ کی ساری دلچسپی موجود ہوتے ہوئے بھی دراصل اس میں تمثیل کا انداز ہی برقرار رکھا گیا ہے۔ نیکی اور بدی کے اضافی مفہوم کی پردہ دری بڑی خوبی سے کی گئی ہے۔

"چترلیکھا، اس نام کی ایک بازاری عورت کی داستان ہے جو گناہ کا مجسمہ بن کر ناول

میں داخل ہوتی ہے لیکن ناول کے ارتقار کے ساتھ ساتھ اس کا کردار بدلتا ہے وہ ایک سنیاسی کمارگری کی تلقین سے متاثر ہو کر سنیاس لے لیتی ہے اور اس کے آشرم میں پناہ لیتی ہے لیکن کمارگری کی دبی کچلی ہوئی جنسی خواہشات بیدار ہو جاتی ہیں اور وہ اس پر عاشق ہو جاتا ہے یہی ناول کا نقطۂ عروج ہے۔

اس سلسلے میں تیسرا نام یشپال کا ہے۔ ناول نگاری سے پہلے وہ افسانہ نگار کی حیثیت سے اپنی جگہ بنا چکے تھے، ان کے ناول دِوّیہ میں بھی طوائف کے کردار کو لیا گیا ہے اور اس کے ماحول اور اس کے اخلاقی اور جنسی مسائل کو سماجی پس منظر میں پیش کیا گیا ہے۔

مختصر افسانوں کی روایت بھی پریم چند ہی نے قائم کی۔ ان کی کہانیاں ایک طرف تو مغرب کے مختصر افسانوں اور ان کی تکنیک سے متاثر ہیں، دوسری طرف وہ بنگالی افسانہ نگاروں کی روحانیت، گھریلو واقعات اور روزمرہ کی زندگی کے کرداروں سے اپنی کہانیوں کا مواد حاصل کرنے اور ان میں ایک ماورائی یا فلسفیانہ گہرائی پیدا کرنے کے بھی قائل ہیں۔ یہی دو ذرائع ہندی میں مختصر افسانہ نگاری کو برابر متاثر کرتے رہے ہیں۔ پریم چند کی کہانیوں نے افسانہ کا رشتہ زندگی کی حقیقتوں سے بہت گہرے طور پر قائم کیا۔ پریم چند کے بعد ہندی مختصر افسانہ نگاری کا اہم ترین نام "گلیری" کا ہے جن کا تفصیلی تذکرہ پہلے کیا جا چکا ہے۔

اس دور کے دوسرے اہم افسانہ نگاروں میں وشمبر ناتھ شرما کوشک اور جینیندر کمار ہیں۔ کوشک کی کہانیوں کا دائرہ بہت محدود ہے وہ زیادہ تر گھریلو زندگی کے واقعات اور خاندان کی چھوٹی موٹی باتوں پر اپنے افسانوں کی بنیاد رکھتے ہیں لیکن ان کے اپنے دائرے میں کوئی دوسرا ان کے مقابل میں نہیں آسکتا۔ جینیندر کمار البتہ ایک جدید ذہن کے ساتھ اپنے افسانوں میں عصری زندگی کی جھلکیاں سموتے ہیں۔ ان کی کہانی "باہو بلی" بہت مشہور ہے۔ بہر حال اس دور میں ہندی میں مختصر افسانہ نگاری میں بڑی ہمہ گیری اور تنوع پیدا

ہوا۔ ایک طرف پرانے تاریخی واقعات کے گرد افسانہ یا موضوع تلاش کرنے والوں میں ہندو برہمچاری اور شری منت سمنت کہانیاں لکھ رہے تھے۔ دوسری طرف سیاسی تحریکات سے متاثر ہو کر پنڈت بے چین شرما 'اگر' اس کی ماں' جیسے افسانے لکھ رہے تھے۔ اس کے علاوہ جے شنکر پرساد اور رائے کرشن داس کی کہانیاں 'آکاش دیپ' اور 'گھولا' تخیلی خاکے سجا رہی ہیں۔ سدرشن جینیندر کمار، کوشک کے علاوہ جوالا دت شرما، ونود شنکر ویاس بھگوتی پرشاد باجپئی، جنارد ن پرشاد جھا، 'دویج' اور چنڈی پرشاد ہردیش نے ہندی میں مختصر افسانے کو نیا لہجہ بخشا۔ بھگوتی چرن درما اگیے۔ یشپال اور امرت لال ناگر کی کہانیاں بالکل عصر حاضر کی تخلیقات ہیں۔

ایک خاص قسم کی کہانیوں کا رواج بھی ہندی ادب میں ہوا جس کے نمائندہ شری منت سمنت اور راہل سنکرا تائن کہے جا سکتے ہیں۔ ان کہانیوں میں ہندوستان کے باہر کے لوگوں اور مختلف تمدنوں کا تذکرہ کیا جاتا ہے۔ سمنت نے تو اس میں ہندوستان کے آریائی کلچر کے عالمگیر اثرات دکھانے کی کوشش کی ہے اور ہند کی سرحدوں کو ایران، عرب اور سامی ممالک تک وسیع کر دیا ہے۔

راہل نے اپنی کہانیوں میں تاریخ تمدن کو دل آویز طریقے پر سمونے کی کوشش کی۔ 'ولگا سے گنگا' اسی قسم کی کہانیوں کا مجموعہ ہے۔ جو خاص طور پر آریاؤں کی تمدنی فتوحات پر مبنی ہیں۔

اس کے علاوہ مزاحیہ افسانے بھی لکھے جانے لگے اور اس میدان میں خاص طور پر جی۔ پی۔ سریواستو، ان پورن سنگھ اور کانتا ناتھ پانڈے، چونچ نے نام پیدا کیا۔ لیکن مزاحیہ ادب ابھی تک ہندی میں ابتدائی دور ہی میں کہا جا سکتا ہے۔ بقول رام چندر شکل ابھی تک ہندی مزاح کھٹمل ایسے کیڑوں اور کنجوسی وغیرہ سطحی کمزوریوں پر طنز کر سکا ہے۔

اس دور میں ہندی ڈرامے نے دوسری تمام اصناف سے زیادہ ترقی کی۔ ابھی تک

ہندی ڈرامے کے لئے صرف سنسکرت کے ڈراموں کے اصول اور اسلوب ہی پس منظر کا کام دیتے تھے اور ڈرامہ نویس زیادہ تر انھیں ڈراموں کو ذہن میں رکھ کر تصنیف کرتے تھے لیکن عہد حاضر کے ساتھ ساتھ ڈرامہ نویسوں کا ذہنی افق بھی اور زیادہ وسیع ہوا، اور مغربی اسٹیج اور ڈرامانگاری کے اصولوں سے بھی فائدہ اٹھایا جانے لگا۔

اس سلسلے میں بنگالی ڈراموں نے ہندی ادیبوں کے لئے بہت سی آسانیاں پیدا کردیں چونکہ مغربی اثرات بنگالی ادب نے کافی عرصے پہلے قبول کرلئے تھے اور انھیں ایک خاص انداز سے اپنی روایت میں سمولیا تھا اس لئے ہندی ڈرامانگاروں کو نئے سانچے تلاش کرنے میں زیادہ دقت کا سامنا نہ کرنا پڑا یہ اثر بھارتیندو کے زمانے ہی سے شروع ہوگیا تھا، ابتدائیہ یا تمہید کا رواج ختم ہوگیا اور ایک مسخرہ یا درباری بھانڈ کا کردار جو سنسکرت کے ڈراموں کے زیر اثر چلا آتا تھا۔ رفتہ رفتہ معدوم ہوگیا۔ تکنیک کے اعتبار سے بھی مغربی اثرات بہت نمایاں طور پر سامنے آئے۔

اس عہد کے ڈرامانویسوں میں جے شنکر پرسا د اور ہری کرشن پریمی کے نام خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ جے شنکر پرسا د اپنے ڈراموں کا مواد قدیم ہندو دور حکومت سے حاصل کرتے ہیں اور ان کے ڈراموں کے ہیرو زیادہ تر ہندو حکومتوں کے فرمانروا یا شاہزادے ہوتے ہیں۔ ہری کرشن پریمی کے ڈراموں کا پس منظر مسلمانوں کا دور حکومت ہے حالانکہ وہ بھی تاریخی واقعات ہی سے اپنا مواد حاصل کرتے ہیں۔

پرسا د کے ڈراموں میں خاص طور پر 'سکند گپت' اور 'اجات شترو' مقبول ہوئے ان کا تخیل بڑا شاداب اور رنگین ہے، وہ عہد قدیم کی کہانیاں بیان کرتے ہوئے بھی جزئیات پر اس قدر قدرت کا مظاہرہ کرتے ہیں کہ اس زمانے کی زندگی کا پورا نقشہ آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے کردار نگاری میں وہ ہر جگہ کامیاب نہیں ہوئے ہیں لیکن جہاں انھوں نے اس پر قابو پالیا ہے وہاں ان کے کردار زندہ جاوید ہو گئے ہیں مثلاً چندر گپت میں چانڑکیہ اور چندر گپت کے

کردار، پرساد کے یہ ڈرامے محض تاریخی واقعات نہیں ہیں، وہ ان میں گہرے فلسفیانہ اور اخلاقی معنی تلاش کرتے ہیں اور انھیں اپنے تخیل کی شادابی اور فکر کی گہرائی سے ایک تجربے کی طرح پیش کرتے ہیں۔

پریمی کو کردار نگاری اور واقعات کے تصنیف کرنے اور ترتیب دینے میں پرساد سے بھی زیادہ قدرت حاصل ہے۔ پریمی کے ڈراموں میں رکھشا بندھن، خاص طور پر قابل ذکر ہے جس میں میواڑ کی ہندو مہارانی کرن وتی ہمایوں بادشاہ کو بھائی کہہ کر راکھی باندھتی ہے ہمایوں اس رشتے کا پاس کرتا ہے اور گجرات کا بادشاہ بہادر شاہ میواڑ پر حملہ کرتا ہے تو ہمایوں اپنی منھ بولی بہن کی حفاظت کے لئے بہادر شاہ کا مقابلہ کرتا ہے ظاہر ہے کہ یہ ڈرامہ محض تاریخی واقعہ کو دہرانے کے لئے نہیں لکھا گیا بلکہ اس سے ہندو مسلم اتحاد کا پیغام دینا بھی مقصود تھا جو وقت کی ضرورت بن رہا تھا کہیں کہیں ڈراموں کی تاریخی صداقت پر پیغام رسانی کا عنصر غالب آگیا ہے مثلاً "شوا سادھنا" ڈرامے میں شیواجی کی زبان سے یہ آرزو ظاہر کی گئی ہے۔

"میری باقی زندگی کی تنہا خواہش ہوگی بھارت ورش کو آزاد کرنا۔ افلاس کو مٹانا اُونچ نیچ کے جذبے کو ختم کرنا اور مذہبی اور سماجی تنگ نظری کا خاتمہ کرنا، سیاسی اور سماجی انقلاب کرنا"

سیٹھ گووند داس نے تین اچھے ڈرامے لکھے کر تو یہ ہرش اور پرکاش۔ ان میں ہرش تاریخی ہے اور آخری ہندو شہنشاہ ہرش وردھن کی داستان پیش کرتا ہے۔ باقی دونوں ڈراموں میں زندگی اور سماج کے بارے میں ڈراما نویس نے اپنا نقطۂ نظر پیش کیا ہے۔ پنڈت گووند ولبھ پنتھ کے دو ڈرامے بھی قابل ذکر ہیں ایک ورمالا جس میں پران کی ایک قدیم داستان کو ڈرامائی شکل دی گئی ہے اور دوسرا "انگور کی بیٹی" جو شراب نوشی کے برے نتائج کو سامنے لاتا ہے۔

اس کے علاوہ بدری نرائن بھٹ نے "درگاوتی" اور "تلسی داس" نامی دو ڈرامے لکھے۔ اور جے۔ پی سریواستو نے فرانسیسی ڈراما نویس مولیر کے کچھ ڈراموں کو ہندی میں منتقل کیا۔

لکشمی نرائن مصر نے البتہ ڈراما نگاری میں ایک اہم انقلاب پیدا کیا۔ انھوں نے اپنے ڈراموں کا مواد سماج ہی سے حاصل کیا اور اصلاح کی آواز بلند کی۔ تکنیک اور اسلوب کے لحاظ سے بھی ان کے ڈرامے مغربی ڈراموں سے بہت قریب ہیں۔ اس جوش کا نتیجہ یہ ہوا کہ جگہ جگہ ان کے ڈراموں میں طویل تقریریں ملتی ہیں۔ "مکتی کا رہس"، "سیندور کی ہولی"، "راکھشس کا مندر" اور "آدھی رات" ان کے مشہور ڈرامے ہیں۔ کردار نگاری میں انھوں نے کوئی ابدی نقش نہیں چھوڑا ان کے سب کردار انہی کی طرح جوشیلے ہیں۔ اسی زمانے میں بے چین شرما "اگر" نے سماج کے مختلف گوشوں پر اپنے مختصر ڈراموں میں تنقید کی اور اس کے کچھ عرصے بعد اودے شنکر بھٹ نے سماجی تنقید کے ساتھ اپنے ادبی نوک پلک کا بھی خیال رکھا۔ تکشلا، راکھی، بانسی، داہر یا سندھ پتن، وکرمادتیہ، کملا اور دس ہزار ان کے کچھ ڈراموں کے نام ہیں۔ ان میں اکثر سماجی مسائل سے متعلق ہیں لیکن وکرمادتیہ اور سندھ پتن تاریخی ہیں۔

اودے شنکر بھٹ نے قدیم پران کی داستانوں کو بھی ڈرامائی شکل دی ہے اور اسی قسم کے ڈراموں میں ان کا فن اور ان کا تخیل نقطۂ عروج پر نظر آتا ہے۔ وشوامتر اور متسیہ گندھ اسی قسم کے ڈرامے ہیں۔

تاریخی ڈراموں کا سلسلہ بھی چلتا رہا۔ جگن ناتھ پرساد "ملند" نے مہارانا پرتاب کو اپنا ہیرو بنایا۔ اس سے قبل رائے رادھا کرشن داس جی اپنا پرتاب ناٹک لکھ چکے تھے۔ اس کے علاوہ چتر سین شاستری نے "امر راٹھور" اور "اُت سرگ" نام کے دو تاریخی ڈرامے لکھے اور کلا ناتھ سریواستو نے قدیم داستان کو لے کر "بھیم پرتگیا" ڈراما تصنیف کیا۔

تاریخی ڈراموں کے لئے تخیلی ڈراموں میں سمترا نندن پنت کی تمثیل "جیوتسنا" کافی اہم ہے۔ یہ ڈرامے کے طرز پر لکھی گئی ہے اور پانی، ہوا، چاندنی، پہاڑ وغیرہ کرداروں کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں یہ ایک غنائیہ داستان ہے گو اس میں ڈرامائیت کی کمی ہے۔

یورپ میں مشینی دور کی مصروفیت نے ڈراموں پر بھی اپنا اثر ڈالا اور ایک ایکٹ کے

مختصر ڈراموں کا رواج عام ہوگیا۔ ان ڈراموں میں تمہید یا ابتدائی واقعات کی بجائے نقطۂ عروج پر ہی سارا زور صرف کیا جاتا ہے اور تاثر زیادہ شدید اور تیز رفتار ہوتا ہے ہندی میں ایک ایکٹ کے ڈراموں کا رواج کافی عرصہ ہوا شروع ہوچکا ہے اور دھونک ایک انکی ناٹک کے نام سے ایک مجموعۂ انتخاب شائع ہوا ہے۔

اس انتخاب میں مہاشہ سدرشن، ڈاکٹر رام کمار ورما، بھونیشور، اپندر ناتھ اشک بھگوتی چرن ورما، دھرم پرکاش آنند، اودے شنکر بھٹ کے ایک ایکٹ کے ڈرامے لئے گئے ہیں، کچھ عرصے بعد ریڈیو ڈراموں کا چلن عام ہوا اور ڈرامانویسوں کی توجہ اسٹیج کے لوازمات کی بجائے مائیکروفون کے اصولوں کی طرف مبذول ہوئی ان ڈرامانگاروں کے علاوہ کچھ شاعروں نے بھی ڈرامے لکھے ماکھن لال چترویدی میتھلی شرن گپت، دیوگی ہری، پریم چند اور وشمبر ناتھ کوشک نے ڈرامانگاری میں بھی طبع آزمائی کی ہے لیکن ان کی اہمیت ان کے ڈراموں پر منحصر نہیں ہے۔

ترجمہ کئے ہوئے ڈراموں میں سنسکرت اور بنگالی کے ڈراموں کی تعداد ہی سب سے زیادہ ہے۔ بھولا ناتھ شرما نے جرمن مفکر گوئٹے کے ڈرامے "فاوسٹ" کا بھی ترجمہ کیا۔

جہاں تک مضامین اور نثر نگاری کا تعلق ہے ہندی ادب نے اس دور میں کافی ترقی کی۔ اس سلسلے میں سب سے اہم اثر رابندر ناتھ ٹیگور کی رومانوی ماورائیت ہی کا تھا جس کی دھوم مچی ہوئی تھی چونکہ مغرب ان کے نغمے سے متاثر ہو رہا تھا اور خود ہماری روحانی روایات میں ٹیگور کے گیتوں کا پس منظر ملتا ہے اس لئے ہندی کے نئے ادیبوں پر یہ اثر اور بھی نمایاں ہوگیا۔

ٹیگور کے طرزِ خاص میں انشائے لطیف لکھی جانے لگی، اس میں جذباتی تاثرات نا تمام فقروں اور شعری تمثیلوں کے ذریعہ سے بیان کئے جاتے تھے چندر شیکھر پاٹھک اپادھیائے نے ادھرانت بریم لکھی اور اس کی دیکھا دیکھی بنگالی اثر اور اس کا رومانوی اسلوب نئے لکھنے والوں میں عام ہوا۔

بعد کو چتر سین شاستری نے اپنی تصنیف "انتس تل" میں انشائے لطیف کو محض محبت کے ماورائی طلسم سے آزاد کرایا اور اس عشق و محبت کے علاوہ دوسرے سماجی اور فکری مسائل کو سمونے کی کوشش کی لیکن پھر بھی ان کا عام اسلوب رومانوی ہی رہا، ان میں جذبات کی وہی فراوانی ہے تشبیہ و استعارے کا وہی جوش ہے اور انداز بیان کا وہی طلسم قائم ہے۔

پھر ٹیگور کے زیر اثر جو انشائے لطیف لکھی گئی اس میں روحانیت، محبوب اور خدا کے لئے معشوق اور پریتم کے الفاظ اور ان کی تمام روایتی صفات استعمال کی گئی ہیں۔ خدا کو ایک محبوب سمجھ کر دردِ فراق اور شوقِ وصال کے وہ تمام جذبے بیان کیئے گئے ہیں جو ہمارے شاعر اب تک عشقیہ شاعری میں صرف کرتے آئے تھے۔ اس سلسلے میں رائے کرشن داس جی کی "سادھنا"، "اور چھایا پتھ"، "دیوگی ہری جی کی "بھاؤنا"، اور "انت ناد" اور بھنور لال سندھی کی "ویدنا"، قابل ذکر ہیں۔ مالوہ کے رگھوبیر سنگھ جی نے تاج محل، نور جہاں کا مقبرہ وغیرہ موضوعات پر شاعرانہ عبارت میں تاثرات بیان کئے ہیں۔ اردو میں جن لوگوں نے خلیقی دہلوی اور حجاب امتیاز علی کے مضامین پڑھے ہیں وہ اس دور کے اسلوب کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔

تنقید نے بھی نیا چولا بدلا اور شاعروں پر چند الفاظ میں کوئی حتمی فیصلہ صادر کرنے کی بجائے نقادوں نے اس بات کی کوشش کی کہ شاعر کی انفرادی خصوصیات کو اجاگر کیا جائے اور اس کے کلام کی بنیادی قدروں کا پتہ لگایا جائے۔ کلاسیکی شاعروں میں سے تقریباً ہر ایک اہم شاعر کے کلام کا جائزہ لیا گیا اور اس کی خصوصیات تک پہونچنے کی کوشش کی گئی۔

لالہ بھگوان دین نے سور، تلسی اور دین دیال گری کا تنقیدی جائزہ لیا اور سور اور گری کے کلام کو تصیح کے ساتھ مرتب کیا، تلسی داس پر ایک تفصیلی اور تحقیقی مقالہ گوسوامی تلسی داس کے نام سے چھپا اور اس کے بعد مرگیت سارا ور جائسی گرنتھاولی بھی شائع ہوئیں۔

تحقیق کے لحاظ سے ڈاکٹر پتامبر دت بڑ تھوال نے کبیر پر بڑا اہم اور بسیط مقالہ

تیار کیا ایودھیا سنگھ اپادھیائے نے کبیر کے کلام کی تصحیح کی۔ اس کے علاوہ کیشو۔ میرا۔ پدماکر پریم چند۔ پرسادا ور گپت جی پر بھی تنقیدی کتابوں کا سلسلہ شروع ہو گیا۔

اس کے علاوہ رادھا کرشن شکل نے "سکوی سمیکشا" میں سبھی اہم شاعروں پر تنقید کی۔ اور پنڈت شانتی پریہ دویدی نے "ہمارے ساہتیہ نرماتا" لکھ کر شاعروں اور ادیبوں کا تنقیدی جائزہ لیا۔

چھایا واد کے ساتھ ساتھ ہندی تنقید میں بھی نئے جمالیاتی رجحانات پیدا ہوئے چھایا واد پر تنقیدی نظر ڈالنے کی کوششیں تو بہت بعد میں شروع ہوئیں لیکن اس کے زیر اثر شاعری میں تاثر کی تلاش، شاعر کے ابہام اور علامتوں کی وضاحت کی کوشش البتہ بہت پہلے کی چیز ہے۔ چھایا واد کے زیر اثر تنقید کی سب سے نمائندہ اور اہم کتاب ڈاکٹر نگیندر کی "سمترانندن پنت" ہے جس میں پنت جی کی شاعرانہ عظمت کا تعین کیا گیا ہے اور ان کے فکر وفن کی بنیادی قدروں کی تلاش کی گئی ہے۔

بحیثیت مجموعی ہندی تنقید کے لئے یہ دور بڑی ہمہ گیری اور تنوع کا دور تھا۔ ہر طرح کے تنقید نگار پیدا ہوئے اور تنقید کے مختلف اصول اور نئے نئے مدرسۂ فکر رواج پانے لگے سب سے پہلے تو وہ قدیم نقطۂ نظر کے لوگ تھے جن کے نزدیک تنقید کا مقصد محض زبان کی غلطیاں پکڑنے یا کسی شاعر کا موازنہ کسی دوسرے عظیم المرتبت شاعر سے کر دینے تک محدود تھا۔ اس قسم کی تنقید کا رواج آہستہ آہستہ کم ہوتا جا رہا تھا۔

پھر وہ نقاد تھے جو تنقید کا مقصد جائزہ یا فنی حسن و قبح کا پتہ لگانے کی بجائے محض تشریح سمجھتے تھے اور جن کے نزدیک تنقید ایک حیثیت سے امدادی اور ضمنی شے تھی جو اصل تخلیق کی دلآویزی میں اور اس سے لطف اٹھانے میں ممد و معاون ثابت ہوتی ہے اس مدرسۂ فکر کے نقاد تنقید سے زیادہ تشریح پر زور دیتے ہیں اور خود اپنے موضوع کی وسعت اور جمالیاتی حسن میں کھو جاتے ہیں۔ ان میں سے کچھ وہ تھے جو ادب برائے ادب کے قائل تھے اور فنی تخلیق میں حسن اور جمالیاتی

تکمیل کے علاوہ اور کسی قسم کی گہرائی اور گیرائی کے قائل نہیں تھے۔

آہستہ آہستہ سماجی شعور بیدار ہونے لگا اور ایک طرف شاعر اور ادیب کی اپنی انفرادی خصوصیات اور فکری قدروں کو سمجھنے کی کوشش عام ہوئی۔ دوسری طرف اس دور پر بھی جستجو اور تلاش کی نظر ڈالی جانے لگی جس نے کسی شاعر یا ادیب کو جنم دیا۔ فکر اور فن کے تہذیبی اور تاریخی رشتوں کی تلاش میں ہمارے نقاد ایک نئے فلسفے سے دوچار ہوئے، اور یہ نیا فلسفہ کافی عرصے تک ہندی ادب کو متاثر کرنے میں کامیاب ہوا۔

اس دور میں گلاب رائے، کرشن شنکر شکل، رام ناتھ سمن، بھونیشور ناتھ مصر، مادھو، پروفیسر ستیندر، رجنا اردن پرساد جھا، دویج، گنگا پرساد سنگھ وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ڈاکٹر بڑھتوال اور ڈاکٹر نگیندر نے ہندی تنقید و تحقیق کی نئی راہیں کھولیں اور ادبی تنقید کو کاوش اور ہمہ گیری کے نئے جوہروں سے آراستہ کیا۔ ڈاکٹر رام کمار ورما کی تصنیف ہندی ادب کی تنقیدی تاریخ بھی تاریخی اہمیت رکھتی ہے۔

ادبی تنقید اور تحقیق دونوں پر خاطر خواہ قدرت رکھنے والوں میں بابو ہزاری پرشاد دویدی کا نام خاص طور پر قابل ذکر ہے، انھوں نے ہندی ادب کی مختلف تحریکات کا گہرا مطالعہ کیا اور اپنے مطالعے کے نتائج وقتاً فوقتاً شائع کرتے رہے اس کے علاوہ دھیریندر ورما نے ہندی لسانیات کے سلسلے میں کام کیا اور بہت سا تحقیقی مواد فراہم کیا۔ راہل سنکر تائن نے ہندی کے ابتدائی دور پر کام کیا اور ادبی تاریخ کو کئی دور پہلے لے گئے۔ ابتدائی ماخذوں کے سلسلے میں راہل کا کام بڑی اہمیت رکھتا ہے۔

بہر حال جدید ہندی تنقید محض حسن و قبح یا ذاتی پسندیدگی کی حد سے نکل کر سائنٹفک انداز اختیار کرنے لگی ہے۔ ایک طرف سماج اور معاشرت سے ادب کے گہرے رشتوں کا احساس ہوا ہے اور عصری سائنس، نفسیات اور لسانیات کے علوم سے اس کے رابطے قائم کرنے کی کوشش کی گئی دوسری طرف تحقیق اور تنقید کو سمو کر ایک سنجیدہ اور متوازن انداز جنم لے رہا ہے۔

چوتھا باب

نیا دور، نئی آوازیں

اب ہمارے سامنے عصرِ حاضر کا ہندی ادب ہے جو ہم سے اس قدر قریب ہے کہ شاید اس پر فیصلہ دینا اور اس میں حسن و قبح کا تعین کرنا ہمارے لئے دشوار رہے ہم سب اسی ایک دور میں سانس لے رہے ہیں اور اس کی اچھائیوں اور برائیوں میں اس قدر شریک ہیں کہ ان کی غیر جانبدارانہ پرکھ ہمارے لئے ناممکن ہے۔

ہندی ادب زندگی سے وابستہ ہو گیا ہے وہ کائنات کے ہنگاموں اور تبدیلیوں کا ہمرکاب ہے اس نے یہ سبق اچھی طرح سیکھ لیا ہے کہ ادب آج کل کی دنیا میں اپنی چھاؤنی الگ چھا کر نہیں رہ سکتا۔ آج دنیا کے علم و فن کا ہر شعبہ ایک بنیادی وحدت کی طرف گامزن ہے۔ ہر ایک علم کی کڑی دوسرے علوم و فنون سے ملی ہوئی ہے اور وہ سب مل کر انسان کی ایک مکمل تصویر بناتے اور انسانیت کے مسائل کو اچھی طرح سمجھنے اور ان کے حل کرنے میں ممد اور معاون ثابت ہونے کے لئے کوشاں ہیں۔

ہندوستان کی تاریخ میں پچھلے چند برس بڑے طوفانی اور انقلابی رہے ہیں۔ جیسے جیسے آزادی کی تحریک کی گونج گلی گلی کوچے کوچے سے نکل کر دیہاتوں اور کارخانوں کی فضا میں گونجی اسی رفتار سے عوام کی طاقت کا احساس اور جمہوریت میں یقین کا اظہار ہمارے ادب کا ایک جزو بنتا گیا۔ اس دور میں ہندوستان نے سیاسی اور تہذیبی لحاظ سے بڑی بڑی تبدیلیاں

دیکھیں اور ان کا عکس کسی نہ کسی صورت سے ادب پر بھی پڑا۔

سب سے بڑی تبدیلی ذہنی تھی۔ اسی عرصے میں مغرب اور مشرق کے ڈانڈے اس طرح ملے کہ دونوں میں کوئی خط امتیاز قائم رکھنا دشوار ہو گیا، مغرب میں سائنس، فلسفہ اور آرٹ جو تصورات اور اصول تراش رہے تھے ان کا اثر ہندوستان کے مصنفین پر بھی پڑنے لگا۔ ہندی مصنفین بھی اس شعور کے ساتھ بیدار ہو رہے تھے کہ خیالات آسمانی الہام نہیں ہیں بلکہ سماجی عوامل کا نتیجہ ہیں اور عمرانی زندگی سے بلا واسطہ طور پر متعلق ہیں۔

مغربی اثرات کا نتیجہ یہ بھی ہوا کہ ابھی تک ہندی مصنفین نے انگریزی ادبیات کے معیاروں کو جو صحیفۂ آسمانی سمجھ رکھا تھا اس کی بجائے اب اس کی روح تک رسائی حاصل کرنے اور اس کے حسن و قبح کو پرکھ کر ہندوستانی روایات کے روپ رنگ میں اسے شامل کرنے کی کوشش ہونے لگی۔ اب تک ہندی مصنفین کی رسائی صرف انگلستان کی ادبیات تک تھی اور اس میں بھی زیادہ تر رومانوی یا وکٹورین عہد کے ادبی کارناموں کو حرف آخر سمجھے بیٹھے تھے۔

اب یہ ذہنی افق زیادہ وسیع ہوا، انگلستان کے ادب سے آگے بڑھ کر نظر فرانس، جرمنی اور روس کی ادبیات تک پہنچی، ان سے براہ راست نہ سہی انگریزی ترجموں کے واسطہ سے اثر قبول کئے جانے لگے اور یورپ میں فن اور ادبیات کی جو نئی نئی تحریکیں جنم لے رہی تھیں ان سے خوشہ چینی عام ہو گئی، یہ خوشہ چینی تقلید محض نہ تھی بلکہ ان اثرات کو ہندی کی روایات سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش تھی۔

ان تحریکات میں سب سے پہلا نام تو حقیقت پسندی کا ہے جس نے بڑی حد تک اس ماورائی سحر کو دور کیا جو رومانوی تحریک نے یورپی ادب میں طاری کر رکھا تھا۔ حقیقت پسندوں نے جذبہ اور تخیل کے شہپروں پر اڑنے کی بجائے اپنی نگارشات میں اسی زندگی کی مکمل اور خارجی تصویریں کھینچنے ہی کو ادب قرار دیا جو ان کے چاروں طرف بکھری ہوئی تھی۔ ان کے نزدیک ادیب

کا مقصد اپنے جذبے اور تخیل کے داخلی تصورات کی نمائش کی بجائے اپنے دور کی خارجی زندگی کا بے کم و کاست انکشاف کر دینا قرار پایا۔

حقیقت پسندوں نے سماج کے تمام گھناؤنے اور گندے پہلو پوری سچائی اور حتی الامکان خارجی غیر جانبداری کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی۔ انھوں نے زندگی کو جیسا پایا تھا اسی طرح پیش کرنے کی کوشش کی تھی۔ ان میں بالزاک جیسا مصنف بھی تھا جو جزئیات نگاری اور فوٹو گرافی کی تفصیل کے ساتھ اپنے عہد کی زندگی کے مختلف زاویوں کو پیش کرتا ہے۔ ان میں زولا بھی تھا جو حقیقتوں کے چہرے سے بے رحمانہ طور پر نقابیں نوچتا ہوا گذر جاتا ہے۔ ان میں حقیقت پسندوں کا سرگروہ فلابیر بھی تھا جس کے ناول "مادام بواری" کو حقیقت پسندی کی انجیل کہا جاتا ہے اور جس نے روداں میں بارش کے ایک سین کو مکمل خارجی طریقے پر بیان کرنے کے لئے نو بار لکھا تھا تاکہ اس میں داخلی انداز کا شائبہ تک نہ رہے۔

یہ صحیح ہے کہ ہندی میں کوئی فلابیر، کوئی بالزاک، کوئی زولا ہنوز پیدا نہیں ہوا لیکن حقیقت پسندی کے اثر نے رومانوی ماورائیت کی دھند کو صاف کیا اور ادب کا رابطہ زندگی سے استوار کر دیا۔

اسی سلسلے میں فرانسیسی شاعر بودلیئر اور فرانسیسی بعد تاثراتی مصوروں کی تحریکات کا تذکرہ بھی ضروری ہے۔ ان لوگوں نے جہاں رومانوی ماورائیت سے الگ راہ پیدا کی وہاں حقیقت پسندی کے اس خارجی تصور پر بھی قناعت نہ کی، ان کے نزدیک فن زندگی کا انکشاف محض یا خارجی عکاسی نہیں ہو سکتا وہ زندگی کا صرف وہ تاثر پیش کر سکتا ہے جو شاعر کے داخلی وجود پر خارجی عناصر کے زیر اثر پیدا ہوتا ہے اس لئے فن کا معیار حقیقت نہیں ہو سکتی بلکہ حقیقت کا داخلی تاثر ہے اور اس داخلی تاثر کے حسن اور اس کی تکمیل کا معیار صرف فن کارانہ خلوص ہے۔

ان کے ہاں شاعری اور مصوری حقیقت کی بجائے فن کار کی انفرادیت کے انکشاف کا درجہ رکھتی ہے اور یہ انکشاف روایتی انداز اور سماجی ضابطوں سے مطابقت رکھنے کی بجائے

انوکھا پن اور انفرادیت سے معمور ہوگا۔ اسی بنا پر ان کے فن میں انفرادیت کا زور اور ایک غیر سماجی احساس کی کارفرمائی ملتی ہے۔

غور کیجیے تو یہیں سے ادب میں سماجی شعور کی بجائے احساس کی شدت اور وفور جگہ پانے لگتے ہیں۔ شاعر کا کام یہ نہیں ہے کہ وہ اپنے احساسات کو انتخاب و اصلاح کر کے ایک تجربے میں ڈھالے اور پھر اس تجربے کو شعور کے ساتھ ایسے انداز میں پیش کرے جو کم از کم سماج کے دانشمند طبقے کے لئے قابل فہم ہو، یہاں تو بعد تاثراتی فن کاروں کی دنیا احساس اور جذبے کی دنیا ہے اور جذبات میں انتخاب اور رد و قبول کرنا غلط ہے پھر وہ اپنے انوکھے، انفرادی احساس کو انفرادی انداز بیان اور علامتوں کے ذریعے بیان کرنا چاہتا ہے۔ ان کا مقصد اظہار ذات ہے ابلاغ نہیں ہے

اس طرح شاعری اور ادبیات کے دوسرے شعبوں میں نجی اشاریت اور سمبالزم کی بنیاد پڑتی ہے جیسے پہلی جنگ عظیم کے بعد لندن میں مصوری کی نمائش نے سوریلزم کے نام سے ایک واضح سمت بخش دی۔ ظاہر ہے کہ سوریلزم نہ صرف حقیقت کی خارجی عکاسی کا انکار کرتا ہے بلکہ شعوری طور پر ابلاغ اور تصنیف کا بھی قائل نہیں۔ وہ ادبی اسلوب، تصور حسن اور روایتی استعارات اور الفاظ کی معنوی اہمیت کے بھی قائل نہیں، ان کے نزدیک اصل فن لاشعور کا غیر دانستہ اظہار ہے۔

ایک طرف وہ مارکسیت سے خیال پر مادے کو فوقیت دینے کا اصول لیتے ہیں تو دوسری طرف فرائڈ کی تحلیل نفسی سے لاشعور کو شعور پر ترجیح دینے کی تعلیم ماخوذ کرتے ہیں۔ اسی بنا پر ۱۹۲۴ء میں اندرے برتن کے سوریلزم کے منشور کے بعد سے ۱۹۳۹ء تک اس مکتبۂ خیال کے مصنف۔ لوٹریامو، رمبو، اپالونیر، میلارمی۔ سیڈے وغیرہ کی نگارشات کو اس بنا پر پسند کرتے رہے کہ وہ بقول جورج ہوجنے (GEORGE HUGNET) کے تخریبی ادب دشمن اور غیر شعوری وجود کی پیداوار ہیں۔ بعد کو پکاسو اور سالوڈر ڈالی کی مصوری نے کیوبزم، فیوچرزم

اور انفرادیت پرست دافلیت کی دوسری شکلیں بھی اختیار کرلیں۔

خاص طور پر دادا ازم کا ذکر ضروری ہے جس کے بانی تزارا نے ۱۹۱۶ء میں زیورچ میں روایت کے خلاف بغاوت، شعور کے مقابلے میں لاشعور، حسن کے مقابلے میں بدصورتی ادبی اسلوب کے مقابلے میں بدنما اور نثری اندازِ بیان کو اپنایا اور ادب کا معیار "مجذوب کی بڑ" کو قرار دے دیا۔ ان کے نزدیک نیکی اور بدی، اخلاقی محاسن اور معائب، موضوع کی سماجی اہمیت اور پاکیزگی اور گندگی کا کوئی سوال ہی نہیں پیدا ہوتا تھا، امرد پرستی، جنسی مسائل، قریبی اعزا و اقربا سے جنسی رابطے، اخلاقی جرائم اور انتہائی مکروہ احساسات پر بھی انھوں نے چونکا دینے کی حد تک اظہار خیال کیا ہے حتیٰ کہ جنسی فعل اور حیض و احتلام کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔

جیکس بارزن نے ٹھیک لکھا ہے "حقیقت پسندی کے تنگ اور محدود دائرے سے نکلنے کا انجام یہ ہے کہ ایک طرف سائنٹفک رومانویت نے ولیم جیمس، نطشے، بٹلر اور برگسان کی شکل میں میکانکی مادیت پر حملہ کیا۔ دوسری طرف ڈی رائیس DE VRIES اور بٹی سن نے حیاتیات میں ڈارون کے نظریے پر نظر ثانی کی۔ تیسری طرف فرائڈ، ینگ اور جیمس نے نفسیات میں ایک نئی راہ قائم کی اور نطشے نے تنقید فن میں اور آئن سٹائن نے طبیعیات میں اور اس طرح ہم بیسویں صدی تک پہنچ گئے۔

اس دور میں دو عظیم شخصیتوں نے دنیا کے ادبی اور فکری سرمایے میں انقلاب پیدا کیا اور ان کا اثر ہندی ادیبوں پر بھی پڑا۔ ایک مارکس اور دوسرا فرائڈ۔

مارکس کی تعلیمات کا لب لباب یہ تھا کہ خیالات بنیادی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ مادہ یا سماجی ترتیب ہی دراصل مختلف قسم کے خیالات اور تصورات کو جنم دینے کی ذمہ دار ہے۔ اس وقت کے اہم فلسفیوں اور مفکروں کے برخلاف مارکس نے خیال کی بجائے مادہ کو اہمیت دی اور تاریخ کو بڑے آدمیوں کے خیالات کی کرشمہ سازی کہنے کی بجائے

بڑے آدمیوں کو اور ان کے خیالات و اعمال کو اس نے سماج کے ارتقا ہی کا ایک حصہ اور نتیجہ قرار دیا۔

اس طرح مارکس نے انفرادیت پرستی پر بھی ایک کاری ضرب لگائی۔ اس نے بتایا کہ فرد سماج کو نہیں بناتا بلکہ سماج، بڑے آدمیوں کو اور عہد آفریں فلسفوں کو جنم دیتی ہے آخر اس سماجی تبدیلی کے عوامل اور محرکات کیا ہیں؟ اس کا جواب مارکس نے اقتصادیات کے الفاظ میں دیا۔ اس کے نزدیک ساری دنیا کی تاریخ دو گروہوں کے درمیان جنگ وجدل کا ایک مستقل سلسلہ رہی ہے۔ ایک طرف وہ لوگ رہے ہیں جنھوں نے سارے سماج کی دولت اپنے درمیان بانٹ لی ہے دوسری طرف وہ لوگ جن کے حصے میں صرف کام ہی کام آیا ہے یہ جنگ ابھی تک جاری ہے اس کی شکلیں مختلف ہیں۔ سرمایہ داری۔ سامراج اور فسطائیت اس کی مختلف شکلیں ہیں۔

ہندوستان میں ان تعلیمات کا رواج بڑی تیزی سے بڑھا خاص طور پر علم دوست اور ادب نواز طبقے نے فوراً اسے اختیار کیا اس کی بہت بڑی وجہ یہ تھی کہ ہندوستان میں سامراج دشمن لڑائی آزادی کی جنگ کچلے ہوئے کسانوں، مزدوروں اور محنت کشوں کی لڑائیاں ابتدائی حالت میں شروع ہو چکی تھیں۔ آزادی جمہوریت اور مساوات کے وہ نعرے جو مارکس نے دیئے تھے یہاں بڑی حد تک قابل قبول اور مناسب تھے

ہمارے ادیبوں نے ادب میں سماجی شعور کی عکاسی کو اچھی طرح سمجھ لیا تھا لیکن ادب میں سماجی اصلاح کی بجائے سماجی انقلاب کی آواز ابھی تک بلند نہیں ہوئی تھی ہمت ۱۹۸۷ میں لکھنؤ میں ادیبوں کی ایک کانفرنس ہوئی جس کی صدارت منشی پریم چند نے کی اس جلسے میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد ڈالی گئی اور اس عزم کا اظہار کیا گیا کہ ادیبوں کو اپنے فن کے ذریعے سماج کی برائیوں کی طرف توجہ دلانا چاہیئے اور افلاس، غلامی اور جہالت کے خلاف جہاد میں شریک ہونا چاہیئے۔

خود پریم چند کے افسانوں میں سماجی انقلاب کی یہ خواہش ایک تبدیلی کی شکل میں نمایاں ہوئی مثلاً آخری دور کا ان کا افسانہ "کفن" سماجی اصلاح اور سمجھوتہ کے اس عام رجحان سے بالکل الگ ہے جو ان کے پہلے افسانوں میں نظر آتا ہے۔ پریم چند کے زیر اثر دوسرے افسانہ نگاروں نے بھی اس طرف توجہ کی اور جینیندر کمار، ڈاکٹر رام کمار ورما، یشپال، رانگھے، راگھو وغیرہ نے اپنے افسانوں میں ایک سماجی اور نفسیاتی آگہی کو جگہ دی۔ ان کے افسانے سماج کے تاریک گوشوں اور مضحک غیر مساوات کو سامنے لاکر سماجی انقلاب کے احساس کو شدید تر کر دیتے ہیں اور کہیں کہیں اس انقلاب کے راستے کی طرف اشارہ بھی کرتے ہیں۔

شاعری میں یہ رجحان بحیثیت مجموعی آزادی، رجائیت اور مساوات کے نعرے سے شروع ہوا۔ ہندی شاعروں نے ملک کے دوسرے فن کاروں کے ساتھ مل کر یہ آواز بلند کی، خود نرالا جی، سمترا نندن پنت اور مہادیوی ورما نے اس تحریک سے اثر قبول کیا۔ ان تینوں شاعروں نے چھایا وادی ابہام کے بغیر بھی سماجی غیر مساوات کے خلاف آواز بلند کی۔ آزادی اور انقلاب کے زمزمے گائے، انسانیت اور عوام پر اپنے بھروسے اور اعتماد کا اظہار کیا۔ بعد کے شاعروں میں نریندر شرما، شیو منگل سنگھ سُمن، خاصی اہمیت رکھتے ہیں۔

تنقید میں ترقی پسند تحریک کے زیر اثر خیالات اور موضوعات کے پیچھے سماجی عوامل کو دیکھنے اور ان کا مارکسی تجزیہ کرنے کا رجحان شروع ہوا۔ اب محض انداز بیان کے حسن کی جگہ بنیادی اہمیت خیال یا نظریہ کو دی جانے لگی اور اس نظریہ کی تاریخی اہمیت اور کمزوری پر توجہ کی گئی۔ ترقی پسند تنقید کے ابتدائی علمبرداروں میں شیو دان سنگھ چوہان۔ امرت رائے اور ڈاکٹر رام بلاس شرما کا نام لیا جا سکتا تھا۔ ان نقادوں نے پرانے اور نئے ادب کا تجزیہ مادی جدلیت کی روشنی میں پیش کرنے کی کوشش کی اور اس طرح

ادبی تنقید کو نیا اندازِ نظر بخشا۔

ابتدا میں ترقی پسند تحریک ایک ہمہ گیر ادبی اثر کی حیثیت سے شروع ہوئی تھی اور اس کا مطالبہ محض اتنا تھا کہ ادب میں سماجی شعور کی جگہ ہونی چاہیے۔ ادیبوں نے جب اس تقاضے کو پورا کرنے کی کوشش کی تو اس دور کے تاریخی تقاضوں کے پیشِ نظر وہ اپنی تخلیقات میں زیادہ تر ایک وسیع انسانیت دوست نظریے تک ہی پہنچ سکے۔ اس میں خواہشِ انقلاب تھی لیکن سائنس اور سیاست کا واضح تصور نہیں تھا۔

جہاں تک تحریک کے ادبی اثر کا تعلق ہے وہ کافی حد تک کامیاب کہی جا سکتی ہے اس نے ہندی ادب میں فکر کی نئی گہرائی، سماجی شعور کا ایک واضح برتاؤ اور ہمہ گیری بخشی اس کا رشتۂ زندگی اور اس کے مسائل سے مستحکم کر دیا۔ اسی کے ساتھ ساتھ تحریک نے ہندوستان کی ساری زبانوں کے لکھنے والوں کو ایک جگہ جمع کر کے ان میں باہمی تعاون اور اثر پذیری کے دروازے کھولے، ہندی اور اردو مصنفین ایک جگہ جمع ہوئے اور انھوں نے ایک دوسرے سے بہت کچھ سیکھا۔

علاوہ بریں سماجی آگہی پر اصرار کرنے کی وجہ سے چھایا وادی ابہام کا اثر بھی ادبی افق سے آہستہ آہستہ زائل ہونے لگا، چھایا وادی شعرا جن کے راہبر پنت، مہادیوی ورما اور نرالا جیسے لوگ تھے آزادی، انقلاب، مساوات اور انسان دوستی کے جذبات سے متاثر ہو کر ابہام کے اثر سے کسی نہ کسی حد تک ضرور آزاد ہوئے اور سماجی تقاضوں کی اہمیت محسوس کرنے لگے۔

لکھنے والوں کی نئی نسل پر چھایا وادی ابہام کا اثر کم ہوتا گیا اور وہ رومانوی ماورائیت کی بجائے سماجی اور عمرانی مادیت کی طرف متوجہ ہونے لگے لیکن آہستہ آہستہ ترقی پسند تحریک نے وسیع اور ہمہ گیر انسان دوستی کی جگہ عملی سیاست سے قریبی رشتے استوار کرنے کی کوشش کی اور کمیونسٹ پارٹی کی روزمرہ سیاسیات میں ایک رُخ اپنانا شروع کیا

جس کے انجام کے طور پر بہت سے لکھنے والے اس سے علیحدہ ہو گئے اور جو نئے مصنف اُبھرے انھوں نے ادبی اور شعری اسلوب کی بجائے سیاسی اور ہنگامی نظمیں لکھنا شروع کیں جن میں ناگارجن خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ۱۹۴۷ء میں ہندوستان کی آزادی کے بعد ہندی کو قومی زبان کا درجہ ملنے پر ہندی میں سماجی انقلاب کی یہ خواہش بھی بڑی حد تک مدھم ہو گئی۔

ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لوک واد بھی پروان چڑھا، عوام کے نچلے طبقوں سے قریب ہونے کی خواہش کے ماتحت عوامی بولیوں اور دیہات کی بول چال کی زبان میں شاعری کرنے کی خواہش بھی عام ہونے لگی، اشتراکیت نے چونکہ کسان اور مزدور کو سماج میں خاص درجہ دیا ہے اور ان تک اپنی بات پہنچانا ہی ان کا مقصد اولین ہے اس لئے انھی کی بولی ٹھولی میں شاعری کرنے کی کوشش کی گئی۔

اس کے علاوہ پرانے قبائلی گیتوں کو جمع کرنے، قدیم داستانوں اور سینہ بہ سینہ آتے ہوئے شعروں اور قصوں کو اپنے ادب میں کھپانے کی سعی بھی ہوتی رہی۔ ناگارجن کی شاعری خاص طور پر اس کا نمونہ ہے۔ ان شاعروں نے نہ صرف پرانے لوک گیتوں کی دھن موسیقی اور اسلوب استعمال کرنے کی کوشش کی بلکہ ان کی بولی ٹھولی میں نئی اصطلاحات اور تازہ سیاسی اور اقتصادی تراکیب کو بھی باندھا۔

بہرحال دورِ حاضر کے ہندی ادب میں ترقی پسند تحریک غالب اثر نہیں کہی جا سکتی ہندی ادیب اب اس کے اثر سے کافی دور ہو گئے ہیں۔

دوسرا اثر فرائڈ کا تھا جس کی تعلیمات پہلی جنگ عظیم کے بعد آہستہ آہستہ ساری دنیا پر اپنا اثر جمانے لگی تھیں۔ فرائڈ نے نفسیات کی دنیا میں اپنی اس تحقیق سے ایک انقلاب پیدا کر دیا کہ انسان میں شعور کے علاوہ لاشعور اور تحت الشعور جیسی ذہنی تہیں بھی

موجود ہیں اور وہ تمام اعمال اور خیالات جو بظاہر بے تکے اور بے وجہ معلوم ہوتے ہیں اپنا جواز رکھتے ہیں۔

اس تحت الشعور کے بارے میں فرائڈ کی تحقیقات یہ ہیں کہ انسان میں چند قدرتی خواہشات ہوتی ہیں اور جیسے جیسے وہ بلوغت تک پہنچتا ہے اور سماجی شعور حاصل کرتا ہے۔ سماجی معیاروں کے پیش نظر، شرم، خوف اور احتساب کے زیر اثر وہ اپنی بہت سی خواہشوں کو کچل ڈالتا ہے۔ یہ کچلی ہوئی آرزوئیں دراصل فنا نہیں ہوتیں بلکہ تحت الشعور کا حصہ بن جاتی ہیں اور جب بھی شعور کا احتساب اور دباؤ کم ہوتا ہے یہ اپنا اثر دکھاتی ہیں۔

فرائڈ کے نزدیک ان قدرتی خواہشات میں سب سے بڑی اہمیت جنسی خواہش کو حاصل ہے جس کے دبانے سے مختلف قسم کی بے راہ روی اور جذباتی الجھنیں پیدا ہوتی ہیں اور سماجی زندگی کے مختلف مظاہر اسی اندرونی جہاد کا نتیجہ ہیں

فرائڈ کی تعلیمات کے زیر اثر تحلیل نفسی اور تحت الشعور کی طرف ہندی فن کاروں کا ذہن خاص طور پر مبذول ہوا۔ ان میں سب سے بڑا کارنامہ واتسائن اگیئے کا ہے ان کا مشہور سوانحی ناول "شیکھر۔ ایک جیونی" اسی قسم کے ایک جنسی مریض کی ناآسودگی کی کہانی ہے۔ آگیے کی نظموں میں بھی تحت الشعور کو آزاد چھوڑ دینے کی کوشش ملتی ہے جس کی وجہ سے ابہام پیدا ہو گیا ہے اور مختلف نفسیاتی علامتیں قائم کرنا پڑی ہیں۔

شروع شروع میں ترقی پسند مصنفوں نے بھی اس رجحان کو اپنایا ہے ان میں سے بہت سے لوگوں نے بعد کو اسے ترک کر دیا لیکن یشپال نے خاص طور پر اسے اپنا موضوع بنایا اور ابھی تک اس کو خاص اہمیت دیتے ہیں جنس کو یشپال زندگی کا تقریباً اہم ترین موضوع سمجھتے ہیں اور کہیں کہیں ان کی کہانیاں سماجی مسائل سے زیادہ محض جنسی عریانی اور سنسنی خیزی کا آئینہ بن جاتی ہیں۔ اس کے علاوہ الاچندر جوشی نے بھی اس طرز کو

اختیار کیا اور کچھ اچھے شاہکار پیش کئے۔

نئے رجحانات کے سلسلے میں کروچے کی اظہاریت، ساغت (سارترے) کی وجودیت کا ایک مختصر سا بیان بے محل نہ ہوگا۔ اگرچہ ابھی تک ان دونوں تحریکوں کے اثرات پوری طرح ہندی ادب میں نمایاں نہیں ہوئے ہیں پھر بھی وہ ادیبوں کی دلچسپی کا باعث بنے ہوئے ہیں۔

کروچے اطالوی تھا اور اس کے نظریۂ جمالیات نے مغرب کی فکر میں انقلاب پیدا کیا کروچے کے نزدیک حقیقت کو خارجی اور داخلی خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ کوئی حقیقت ذہن انسانی سے الگ وجود نہیں رکھتی۔ علم اور عرفانِ حقیقت کے دو طریقے ہیں ایک فکر کے ذریعے دوسرا تخیل اور وجدان کے ذریعے، پہلے ذریعے سے ہم اشیا تک پہنچتے ہیں اور دوسرے ذریعے سے ہماری رسائی ان اشیا یا اجزائے حقیقت کے باہمی رابطوں تک ہوتی ہے۔ اس طرح ہمارا علم دراصل ان مختلف احساسات اور تجربات سے مل کر بنتا ہے جو ہمارے حواس اور ذہن پر طاری ہوتا ہے۔ اس طرح ہر ایک خیال یا تصور دراصل مختلف احساسات اور تجربات کے ٹکڑوں سے مل کر بنتا ہے یا یوں کہیئے کہ ان کا اظہار ہے لہٰذا ہر تجربہ یا تصور دراصل بجائے خود اظہار ہے۔

اس نوعیت سے ہر ایک فن کار اپنے تجربے یا تصوّر کا پہلا مکمل اظہار تو اپنے دل ہی میں کرتا ہے۔ ایک جذبہ یا تصور کے طاری ہونے کے معنی یہ ہیں کہ اس نے کسی ایک تجربے کو پورے طور پر اپنی مکمل شکل میں دیکھا ہے اور احساس کیا ہے اور اس کے مختلف اجزا اور رابطوں کو ایک تجربے کی صورت میں داخلی طور پر اظہار کر دیا ہے اب اگر وہ اسے الفاظ یا رنگ کی صورت میں پیش کرنا چاہتا ہے تو گویا وہ اظہار کا اظہار کر رہا ہے یا اصل تجربے کے اظہار کو یاد رکھنے کے لئے کچھ نشانات یا علامتیں بنا رہا ہے جن کا اصل تجربے سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ کروچے اس طرح فن کار کی مکمل داخلی آزادی کا قائل ہے اور کوئی قاری یا نقاد فن کار

کے اس تجربے تک رسائی حاصل نہیں کرسکتا۔ ہاں وہ اس بات کو ضرور مانتا ہے کہ جہاں فن کار کو داخلی اظہار کی مکمل آزادی ہے وہاں اس داخلی اظہار کے خارجی اظہار (یعنی لکھتے وقت) کے لئے اسے صرف وہی موضوعات اور مضامین انتخاب کرنے چاہئیں جو ”سماجی زندگی کے اقتصادی حالات اور اس کی اخلاقی سمت کے معین کردہ ہوں“۔ لیکن اس کے پیروؤں نے اس سماجی پابندی کو بھی ختم کردیا۔

ساغت (سارترے) کی ”وجودیت“ تازہ ترین فلسفیانہ تحریکات میں سے ہے وہ نثر اور نظم میں فرق کرتا ہے کیونکہ نثر کے الفاظ ہماری عملی دنیا کا ایک حصہ ہیں۔ وہ معنوی اعتبار سے صاف شفاف اور ابلاغ کے اعتبار سے وضاحت رکھتے ہیں جبکہ نظم کے الفاظ عمل کی بجائے تخیل کی دنیا سے متعلق ہیں، معنی سے زیادہ رنگ وصوت کے اعتبار سے آراستہ اور کسی حد تک مقصود بالذات بن کر رہ جاتے ہیں۔ وہ ادب میں سنجیدہ سماجی اور عملی عقائد کا واضح عکس دیکھنا چاہتا ہے۔

یہ سماجی عقیدہ اس کے نزدیک اس مرض کا علاج ہے جس میں آج کا ادب عوام اور سماج سے دور ہو جانے کی وجہ سے مبتلا ہو گیا ہے اسی لئے ہر ایک سچا ادیب اس کے نزدیک لازمی طور پر ”ترقی پسند“ ہوتا ہے لیکن ”ترقی پسندی“ سے سارترے نے مارکسیت مراد نہیں لی ہے اس کے نزدیک ادب کا صرف ایک مقصد ہے اور وہ ہے انسانی آزادی یہاں آزادی سے ساغت کا مفہوم انفرادی آزادی ہے اور شعور کے دوہرے اثرات سے پیدا ہوتی ہے وہ اس کے لئے نہ تو خدا کا قائل ہے نہ قدرت کا نہ مارکسیت کی طرح تاریخی جبر کا۔ کرک وکارڈ سے مدد لے کر وہ فرد کی مطلق خودمختاری کا قائل ہے، ہر ایک انسان کو حق ہے کہ وہ جو چاہے مانے اور جس طرح کا لائحہ عمل چاہے اختیار کرے جس میں وہ ہر ایک عمرانی یا تاریخی پابندی سے ماوراء ہے۔

ان تحریکات کے علاوہ شاعری میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ۔ آڈن۔ ڈے لیوس اور کچھ

فرانسیسی شعرا نے ہندی ادبیات کو متاثر کیا ہے۔ افسانے اور ناول میں پروست، جیمس جوائس، ورجینیا وولف اور گراہم گرین وغیرہ کے اثرات واضح طور پر ملتے ہیں خصوصاً کرداروں کی تحلیل نفسی اور ان کے خیالات میں لاشعوری ربط قائم کرنے کی کوششیں کی گئی ہیں۔

ہندی ادبیات کے مغربی فکر کے اثر پذیری کے سلسلے میں یہ بات فراموش نہ کرنی چاہیئے کہ ہندی کے بلند مرتبہ ادیبوں نے ہندوستانی فکر سے زیادہ اثر قبول کیا ہے۔ گاندھی واد کی تعلیمات نے مشرقی روحانیت کو گیتا کی نئی تفسیر کی مدد سے مغرب کے فلسفہ عمل سے ملا دیا حیات کا منتہیٰ پر خلوص عمل اور خدمت انسانی کی راہ میں خود کو قربان کرنا قرار دیا۔ اس راستے میں جسم کو جو تکلیفیں پہنچیں ان سے بے پرواہ ہو کر گاندھی واد نے انسانیت کو حق پرستی اور قربانی کا ایک اعلیٰ آدرش دیا۔

دوسری طرف آربندو گھوش کے پانڈی چری آشرم سے روحانیت اور تیاگ کی شعاعیں پھوٹ رہی تھیں اور ان کی روحانی تعلیمات کے واضح اثرات پنت کی شاعری میں نمایاں طور پر ملتے ہیں۔ پھر رابندر ناتھ ٹیگور کی وہ متصوفانہ بے خودی تھی جس کی بنیادیں ایک طرف بھگتی اور قدیم تصوف سے ملتی ہیں اور دوسری طرف مغرب کی رومانویت سے اس طرح جدید ہندی ادبیات کا فکری پس منظر مشرق اور مغرب کے فلسفیانہ امتزاج سے وجود میں آیا ہے۔

ان جدید تر تصورات اور اثر پذیری کے پہلو بہ پہلو ہمیں اس رومانوی اثر کو بھی فراموش نہ کرنا چاہیئے جو اس دور میں برابر چلتا رہا۔ ایکانت واسی یوگی" اور رام نریش ترپاٹھی کے سلسلے میں ہم تذکرہ کر چکے ہیں کہ مغربی طرز کی ایک رومانوی تحریک ادب میں جگہ پا رہی تھی۔ آگے چل کر یہ رومانوی اثر چھایا واد کا راستہ اختیار کرنے لگا اور خود ترقی پسند

تحریک میں بھی اس رومانویت کے اثرات بار بار ملتے ہیں۔

لیکن اسی زمانے میں ایسے شاعر بھی ہوتے رہے ہیں جنھوں نے رومانویت کی اسی پرانی روایت کو قائم رکھنے کی کوشش کی ہے اور اس کی نئی شکلوں میں سے نہ تو چھایا واد کو اختیار کیا اور نہ ترقی پسند تحریک کو۔ ان شاعروں کا ادبی قد شاید بہت بڑا نہ ہو لیکن ان کے اسلوب کی پختگی اور قدیم ادبیات سے اس کا رشتہ استوار یقیناً قابل غور ہے۔

ان شاعروں میں پنڈت ماکھن لال چترویدی۔ سیا رام سرن گپت۔ سبھدرا کماری چوہان بال کرشن شرما نوین۔ ہری ونش رائے بچن، رام دھاری سنگھ دنکر اور ٹھاکر گروبھگت سنگھ اہم ہیں۔

ماکھن لال چترویدی کی رومانویت میں اسی طرح ماورائیت، جذباتیت اور وطن پرستی کا عکس ملتا ہے جو ہم اس سے پہلے رومانوی شاعروں کے کلام میں دیکھ چکے ہیں۔ سبھدرا کماری چوہان کے ہاں بھی یہی کیفیت ایک خاص سلیقے اور لطافت کے ساتھ ملتی ہے۔ ان کی نظم "جھانسی کی رانی" بہت مشہور اور مقبول ہوئی اور اس نے وطن پرست نوجوانوں کے دلوں کو کافی گرمایا ہے۔

بال کرشن شرما نوین نے ایک طویل رومانوی نظم "ارملا" لکھی جس میں رومانویت کی تمام تر خصوصیات کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ بال کرشن شرما کانگریس کے سرگرم کارکن اور سیاسی لیڈر ہیں اس لئے جب وہ سیاسی جدوجہد اور ملک کی آزادی کا نام لیتے ہیں تو اس میں صرف خواہش کی خلش ہی نہیں ہوتی تجربے کا جوش بھی ہوتا ہے۔

اردو داں طبقے کے لئے ان شاعروں میں ہری ونش رائے بچن کا نام خاص طور پر قابل توجہ ہے اور بڑی قابل اطمینان بات یہ ہے کہ بچن کا کلام ہندی میں بھی اسی قدر مقبول اور عام پسند ہے جتنا وہ اُردو دانوں کے نزدیک ہونا چاہئے۔ یہ اور بات ہے کہ بچن کو ابھی تک ادبی عظمت کا وہ درجہ حاصل نہیں ہوا جس کے وہ اپنی مقبولیت کے لحاظ سے مستحق تھے۔

بچن عمر خیام کی رباعیات سے بہت متاثر ہوئے ہیں اور جس طرح فٹز جیرلڈ نے خیام کی رباعیوں کا ترجمہ روحانی ہم آہنگی کے ساتھ انگریزی میں پیش کر کے شہرت دوام کمائی

اسی طرح بچن نے ان رباعیات کا تقریباً آزاد ترجمہ پیش کیا اور ہندی ادب میں، زندگی، سرمستی اور کیف کی وہی فضا پیدا کرنے کی کوشش کی جو خیام کی خصوصیت ہے۔

بچن کے کئی مجموعے نکل چکے ہیں جن میں "مدھوشالا" "تیرا ہار" "ایکانت ساگر" مدھوبالا، اور نشا نمنترن قابل ذکر ہیں۔ ان کے کلام کا نمونہ یہ ہے:۔

(۱۳۸) کتنی آئی اور گئی پی
اس مدیرالے میں بالا
اب تک ٹوٹ چکے ہیں کتنے
مادک پیالے کی مالا
کتنے ساقی اپنا اپنا
کام ختم کر دور ہوئے
کتنے پینے والے آئے
کنتو وہی ہے مدھوشالا

اس طرح ہم اس مختصر جائزے کے خاتمے تک پہنچتے ہیں۔ ادب زندگی کی طرح ایک سیل خوش خرام ہے جو ابتدا، درمیان اور خاتمہ کی قطعی اصطلاحات سے بے نیاز ہے۔ ہم ہندی ادب کے اس جائزے کو ایک ایسے دور پر ختم کر رہے ہیں جب ہندی ادب کے سامنے ترقی اور عروج کے نئے امکانات نمایاں ہو گئے ہیں۔ اس کے لئے نئے امکانات کے دروازے بھی کھلے ہیں اور نئے خطرات بھی سامنے آئے ہیں، یہ آنے والا ادبی مورخ اور نقاد طے کرے گا کہ کس حد تک ہندی ادب نئے پھول چننے اور کانٹوں سے دامن بچانے میں کامیاب ہوا ہے۔

کتابیات

ہندی ادب کی وہ تاریخیں جو مستند سمجھی جاتی ہیں اور جن سے عام طور پر اس کتاب کی تصنیف کے سلسلے میں استفادہ کیا گیا ہے. جن کتابوں کے آگے زبان کا نام نہیں دیا گیا ہے وہ سب ہندی میں ہیں۔ اس فہرست میں دواوین اور ادبی تصانیف شامل نہیں ہیں:

۱۔ رام چندر شکل — ہندی ساہتیہ کا اتہاس
۲۔ ہزاری پرشاد دویدی — ہندی ساہتیہ کی بھومیکا
۳۔ مشر بندھو — ہندی نورتن
۴۔ مشر بندھو — مشر بندھو ونود
۵۔ ڈاکٹر شیام سندر داس — ہندی بھاشا اور ساہتیہ
۶۔ ریورنیڈ اڈون گریوز — ہسٹری آف ہندی لٹریچر (انگریزی)
۷۔ کے — اے شارٹ ہسٹری آف ہندی لٹریچر (انگریزی)
۸۔ ڈاکٹر رام کمار ورما — ہندی ساہتیہ کا آلوچناتمک اتہاس
۹۔ شیو سینگر — شیو سنگھ سروج
۱۰۔ ڈاکٹر رام اودھ دویدی — ہندی لٹریچر (انگریزی)
۱۱۔ نیاز فتحپوری — جذبات بھاشا (اُردو)

پہلے حصے کے متعلق تفصیلی مطالعے کے لئے

۱۔ ہزاری پرشاد دویدی — ہندی کا آدی کال

۲۔ راہل سنکرتائن — ہندی کی پراچین کاویہ دھارا

۳۔ گریرسن — آلھا کھنڈ

۴۔ موتی لال ینناریہ — ڈنگل میں ویر رس

۵۔ محمود شیرانی — پنجاب میں اردو

۶۔ محمد حسین آزاد — آبِ حیات

۷۔ ڈاکٹر وحید مرزا — امیر خسرو

۸۔ ڈاکٹر محی الدین زور — ہندستانی لسانیات

دوسرے حصے کے متعلق

۱۔ پی۔ ڈی۔ برتھوال — نرگن اسکول آف ہندی پوئٹری (انگریزی)

۲۔ جے۔ این فارکوہار — این آؤٹ لائن آف دی ریلیجس لٹریچر آف انڈیا (انگریزی)

۳۔ ہزاری پرشاد دویدی — کبیر

۴۔ دین دیال گپت — اشٹ چھاپ اور ولبھ سمپرادائے

۵۔ چندر بلی پانڈے — تصوف اتھوا صوفی مت

۶۔ شِتی موہن سین — میڈیول مِسٹکس (انگریزی)

تیسرے حصے کے متعلق

۱۔ ڈاکٹر نگیندر — ریتی کال کی بھومیکا اور دیوا وران کی

۲۔ جگن ناتھ رتناکر	بہاری رتناکر
۳۔ مشر بندھو	بھوشن گرنتھاولی

چوتھے اور پانچویں حصے کے متعلق

۱۔ اندر ناتھ مدن	ماڈرن ہندی لٹریچر (انگریزی)
۲۔ نند دلارے باجپئی	ہندی ساہتیہ، بیسویں شتابدی
۳۔ کرشن شکلا	آدھونک ہندی ساہتیہ کا اتہاس
۴۔ وجے شنکرمل	ہندی کاویہ میں پرگتی واد
۵۔ ڈاکٹر رام بلاس شرما	بھارتیندو یگ
۶۔ ڈاکٹر رام بلاس شرما	پریم چند
۷۔ لکشمی شنکر وارشن	آدھونک ہندی ساہتیہ
۸۔ رما کانت ترپاٹھی	ہندی گدھ میمانسا

اقتباسات

(دیوناگری رسم خط میں)

1—केसव केसनि अस करी बैरिहु जस न कराहिं।
चन्द्रबदनि मृगलोचनी 'बाबा' कहि कहि जाहिं॥

2—जेहि मन पवन न सँचरइ रवि ससि नाहि पवेस।
तहि बट चित बिसाम करू सेरहे कहिअ अवेस॥
घोर अँधारे चँदमणि जिमि उज्जोअ करेइ।
परम महासुह रखु कणे दुरिअ अशेष हरेइ॥

3—स्वामी तम्हइ गुर गोसाँई। अम्हे जो सिष सबद एक बुझिबा॥
निरांखे चेला कूण विधि रहै। सत गुरु होइ स पछ्या कहै॥

4—भल्ला हुआ जु मारिया वहिणि महारा कँतु!
लज्जेजं तु वयँसिअहु जइ भग्गा घरु एँतु॥

5—पअभर दरमरु धरणि तरणि-रह धुल्लिअ झँपिअ।
कमठ पिट्ठ टरपरिअ, मेरु मंदर सिर कंपिअ॥
कोहे चलिअ हम्मीर वीर गअजुह संजुत्ते।
किअउ कट्ठ, हा कँद। मुच्छि मेच्छिअ के पुत्ते॥

6—जलहरी मे नलँती, भमरो जाने कुँजरो मई॥
श्री पुम्माण, कुमारो रमे तहँ चैव दिन रित्त॥
मानसरोवर हँसो, रमंति कमला सुतीर परँमी॥
अहि रमें चँदण बणें रमें तहरती पुमाणों॥

7—पुस्तक जल्हन हत्य दै चलि गज्जन नृप-काज।

8—रघुनाथचरित हनुमँतकृत भूप भोज उद्धरिय जिमि॥

9—पृथिराज-सुजस कवि चँद कृत चँद-नँद उद्धरिय तिमि॥
एकादस सै पँचदह विक्रम साक अनँद।
तिहि रिपुजय पुरहन को भए पृथिराज नरिंदँ॥

10—छुटी आँषि पट्टी मनो अग्गि सूरँ।
गिरे काइरं सूर बद्धे सनूर॥
लियँ हथ्थ करिवार भँजै कपारँ।
पियैं जोगनी पत्र, कायैं डकारँ॥
बेहे अच्छरी हथ्थ अन्नेक सथ्थं।
करं सुर सम्हालियै घल्लि बम्भं॥

केरे कज्ज साँइ समप्पै सुघट्टं ।
लियँ कन्ह गोरी, तनं मारि थट्टं ॥
11—षुरासान मुलतान खंधार मीरं ।
बलष स्यौ बलँ तेग अच्चूक तीरँ ॥
रुहंगी फिरँगी हलब्बी सुमानी ।
ठटी ठट्ट भल्लोच ढालं निसानी ॥
मजारी-चषी मुक्ख चबुंक्क लारी ।
हजारी हजारी हुँकै जोध भारी ॥
12—महँल पलाएयो ताज दीन ।
खुरसएा चढ़ि चलियो गोड़ँ ॥
13—गरब करि अभो छइ साँभरयो राव ।
मी सरीखा नहिं ऊर भुवाल ॥
म्हाँ घरि साँभर उग्गहइ ।
चिहुँ दिसी थाणे जेसलमेर ॥
14—इतनी सुनि के राय लंगरी नैना अग्नि ज्वाला हुई जाय ।
ऐसो देखौं ना काहू को डोला लै दिल्ली को जाय ॥
बातन बातन बतबढ़ हुइ गई औ बातन में बाढ़ी रार ।
दूनौ दल में हल्ला हुइ गौ छत्रिन खैंचि लई तरवार ॥
पैदल के संग पैदल अभिरे और असवारन से असवार ।
परो जड़ाका दूनौ दल में जहँ मुहँतोर चले तरवारि ॥
अपनो पराओ ना पहिचने सबके मारि मारिं रट लाग ।
आठ हजार घोड़ सब जूझे दिल्ली वारन दए गिराये ॥
15— मन मेरी सूई, तन मेरा धागा ।
खेचर जी के चरण पर नामा सिपी लागा ॥
16— किसू हूँ पूजूँ दूजा नजर न आई ।
एक पाथर किज्जे भाव ।
दूजे पाथर धरिए पाव ॥
जो वो देव तो हम बी देव ।
कहै नाम देव हम हरि की सेव ॥
17—पाड़ें तुम्हारी गायत्री लोधे का खेत खाती थी ।
लैकरि ठेंगा टँगरी तोरी लँगत लँगत आती थी ॥

पाँड़े तुम्हारा महादेव धौल बलद चढ़ा आवत देखा था।
पाँड़े तुम्हरा रामचन्द्र सो भी आवत देखा था॥
रावन सैंती सरबर होई, घर की जोय गँवाई थी।
हिन्दू अन्धा तुरुकौ काना, दुवौ ते ज्ञानी सयाना॥

18—माई न होती, बाप न होते, कर्म्म न होता काया।
हम नाहि होते तुम नाहि होते, कौन कहाँ ते आया॥
चंद न होता, सूर न होता, पानी पवन मिलाया।
शास्त्र न होता, वेद न होता, करम कहाँ ते आया॥

19— आरति कीजै हनुमान लला की।
दुष्ट दलन रघुनाथ कला की॥
जाके वल भरते महि काँपै।
रोग सोग जाकी सिमा न चाँपै॥
अंजनी - सुत महा वाल - दायक।
साधु संत पर सदा सहायक॥
बाएँ भुजा सब असुर सहाँरी।
दहिनी भुजा सब संत उबारी॥

20—घट-घट है अविनासी सुनहु तकी तुम शेख॥

21— मानुक पुरहि कबीर बसेरी।
मदहति सुनी शेख तक़ी केरी॥
ऊजी सुनी जौन पुर थाना।
झूँसी सुनि पीरन के नामा॥

22— पंडित मिथ्या करहु बिचारा।
ना वह स्रष्टि, न सिरजन हारा॥
जोति - सरूप काल नहिं उहँवाँ,
बचत न आहि सरीरा।
थुल - अथुल पवन नहि पावक,
रवि ससि धरनि न नीरा।

23— तत्वमसी इनके उपदेशा।
ई अपनीषद कहै सँदेसा॥
जागवलिक औ जनक सँवादा।
दत्तात्रेय वहै रस स्वादा॥

24—दिन भर रोजा रहत हैं, रात हनत हैं गाय।
यह तो खून वह बदँगी, कैसे खुसी खुदाय॥

25—सूर समाना चंद में दहूँ किया घर एक।
मन की चिंता तब भया कुछ पुरबिला लेख॥
आकासे मुखि औंधा कुआँ पाताले पनिहारि।
ताका पाणी को हँसा पीवै बिरला आदि बिचार॥

26—हौं बलि कब देखौंगी तोहि।
अहनिस आतुर दरसन-कारनि ऐसी व्यापी मोहि।
नैन हमारे तुम्हको चाहैं, रती न मानै हारी॥
बिरह आगनि तन अधिक जरावै, ऐसी लेहु बिचारि।
सुनहु हमारी दादि गोसायीं, अब जनि करहु अधीर॥
तुम धीरज, मैं आतुर, स्वामी, काँचै भाँड़े नीर।
बहुत दिनन के बिछुरे माधौ, मन नहिं बाँधै धीर॥
देह छाताँ तुम मिलहु कृपा करि आरातिवंत कबीर॥

27—साँई के सँग सासुर आई।
सँग न सूती, स्वाद न माना, गा जीवन सपने की नाई॥
जना चारि मिलि लगन सुधायो, जना पाँच मिलि माड़ो छायो।
भयो विवाह चली बिनु दुलह, बाट जाति समधी समझाई॥

28— माधव क्या कहिए प्रभु ऐसा।
जैसा मानिए होइ न तैसा।
नरपति एक सिंहासन सोइया सपने भया भिखारी।
अच्छत राज बिछुरत दुखु पाइया सो गति भई हमारी॥

29—झरि लागै महलिया गगन घहराय।
खन गरजै, खन बिजुली चमकै; लहरि उठै सोभा वरनि न जाय।
सुन्न महल से अमृत बरसै, प्रेम अनँद ह्वै साधु नहाय॥
खुली केवरिया, मिटी अँधियरिया; धनि सतगुरु जिन दिया लखाय।
धरमदास बिनवैं करि जोरी, सतगुरु चरन मैं रहत समाय॥

30— इस दम दा मैंनूं कीबे भरोसा,
आया आया न आया न आया।
यह संसार रैन दा सुपना,
कहीं देखा, कहीं नाहिं दिखाया॥

सोच बिचार करे मत मन मैं
जिसने ढूँढ़ा उसने पाया।
नानक भक्तन दे पद परसे
निस दिन राम चरन चित लाया ॥

31—भई रे ऐसा पंथ हमारा।
द्वै पख रहित पंथ गह पूरा अबरन एक अधारा
बाद बिवादु काहु सौं नाहीं मैं हूँ जग थैं न्यारा ॥
समदृष्टी सूँ भाई सहज में आपाहि आप बिचारा।
मैं, तैं, मेरी यह मति नाहीं निरवैरी निर विकारा ॥
काम कल्पना कदे न कीजे पूरन ब्रह्म पियारा।
ऐहि पथि पहुंचि पार गहि दादू, सो तब सहज सँभारा ॥

32—आभड़ छीत अतीत सों होत बिलार औ कूकर चाटत हाँड़ी"

33— सुनत नगारे चोट विगसे कमल मुख,
अधिक उछाह फुल्यो मात है न तन में।
फेरै जब साँग तब कोऊ नहिं धीर धरै।
कायर कँपायमान होत देखि मन में ॥
कूदि के पतंग जैसे परत पावक माहिं,
ऐसे टूट परै बहु सावत के गन में,
मारि घमसान करि सुन्दर जुहारै श्याम,
सोई सूरबीर रुपि रहै जाय रन में ॥

34—अब तो अजपा जपु मन मेरे।
सुर नर असुर टहलुआ जाके मुनि गाँध्रब है जाके चेरे।
दस औतार देखि मत भूलौ ऐसे रूप घनेरे ॥
अलख पुरुष के हाथ बिकाने जब तें नैननि हेरे।

35—यह भेद सुनो पृथ्वी चंदराय। फल चारहु को साधन उपाय ॥
यह लोक सधै सुख पत्र बाम। पर लोक नसै बस नरकधाम ॥

36—राजकुंवर कंचन पुर गयऊ। मिरगावती कहं जोगी भयऊ ॥

37—रुकमिनि पुनि वैसहि मरि गई। कुलवँती सत सो सति भई ॥
बाहर वह भीतर वह होई। घर बाहर को रहै न जोई ॥
बिधि कर चरित न जानै आनू। जो सिरजा सो जाहि निआनू ॥

38—कहा कुअर जिन रोवहु माता । श्रवन सुनहु कछु कहू जो बाता ।।
पँखि एक पकरि मैं पाई । बोलत सबद बिचित्र सोहाई ।।
रही ओंक दिन जारा बोली, बहुरि कहेस मोहि दुख सब खोली ।।
कहेस मोहि मधुमलति नाऊ, बिक्रम पिता महारस ठाँऊ ।।
मातहिं नाँउ रूपमँजरी । कठिन हियें अति निरदय धरी ।।
और सबै दुख आपन कहेसि जो मोति सों रोइ ।
सुनत बात दुख वहिके गइ सुधि बुधि मन खोइ ।।

39—तन चितउर, मत राजा कीन्हा । हिय सिंघल बुधि पदमिनि चीन्हा।।
गुरु सुआ जेइ पंथ देखावा । बिनु गुरु जगत को निरगुन पावा ?
नागमति यह दुनिया धंधा । बाँचा सोइ न एहि चित बँधा ।।
राघव दूत सोई सैतानू । माया अलाउदीं सुलतानू ।।

40—सरवर तीर पदमनी आई । खोंपा छोरि केस मुकलाई ।।
ससि मुख, अंग मुकलाई बासा नागिन झाँपि लीन्ह चहुंपासा ।।
ओनई घटा परी जग छाँहा, ससि कै सरन लीन्ह जनु राहा ।।
भूलि चकोर दीठि मुख लावा । मेह घटा महँ चँद देखावा ।।

41—बरुनी का बरनों इमि बनी । साधे बान जानु दुई अनी ।
उन बानन्ह अस को जोन मारा । बेधि रहा सगरौ संसार ।।
गगन नखत जो जाहिं न गने । वे सब बात ओहि के हने ।।
धरती बान बेधि सब राखी । साखी ठाढ़ देहिं सब साखी ।।
रोंव रोंव मानुस तन ठाढ़े । सूलहिं सूत बेध अस गाढ़े ।।
बरुनि-बान अस ओपहँ बेध रन बनढ़ारन ।
सौंजहिं तन सब रोवाँ, पंखिहि तन सव पाँखन ।।

42—जब हिन दीप नई रावा जाई
जन कव लाई निहुड़ भा आई
धन अमराव लाश चिन्ह पासा
उठा भूम हुत लाग अकासा

43—ऋतु बसंत नौतन बन फूला । जहँ तहँ भौर कुसुम रगँ भूला ।
आहि कहाँ सो भवर हमारा । जेहि बिनु बसत बसंत उजारा ।।
रात बरन पुनि देखि न जाई । मानहुं दवा दहूँ दिसि लाई ।।
रतिपति-दुरद ऋतुपती बली । कानन-देह आइ दलमली ।।

44—नगर एक मूरति पुर नाऊँ।
राजा जीव रहै तेहि ठाऊँ॥
का बरनौं वह नगर सुहावन।
नगर सुहावन सब घर भावन॥
इहै सरीर सुहावन मूरति पूर।
इहै जीव राजा, जिव जाहु न दूर॥

45—जानत है वह सिरजन हारा।
जो किछु है मन मरम हमारा॥
हिन्दु मग पर पाँव न राखेउँ।
का जौ बहुतै हिन्दी भाखउँ॥
मन इसलाम मिरिकलैं माँजेउँ।
दीन जेवँरी करकस भाजेऊँ॥
जहँ रसूल अल्लाह पियारा।
उम्मत को मुक्तावत हारा॥
तहाँ दुसरो कैसे भावै।
जच्छ असुर सुर काज न आवै॥

46—सुरतिय, नरतिय नागतिय सब चाहति अस होय।
गोद लिए हुलसी फिरैं, तुलसी सो सुत होय॥

47—लाज न लागत आप को दौरे आपहु साथ।
धिक धिक ऐसे प्रेम को कहा कहों मैं नाथ॥
अस्थि चर्म मय देह मम तामें जैसी प्रीति।
तैसी जो श्रीराम महँ होति न तौ भवभीत॥

48—सोहमस्मि इति वृत्ति अखंडा।
दीप सिखा सोइ परम प्रचंडा॥
आतम, अनुभव सुख सुप्रकासा।
तव भवमूल भेद भ्रम नासा॥

49—फोरइ जोग कपार हमारा।
भलेउ कहत दुख रउरोहिं लागा॥
कहहिं झूठि फुरि बात बनाई।
ते प्रिय तुम्हहिं करुइ मैं माई॥

50—उक्ति चोज अनुप्रास वरन अस्थिति अति भारी।
वचन प्रीति निर्वाह अर्थ अद्भुत तुकधारी॥
प्रतिबिंबित दिखे छ्ष्टि हृदय हरि लीला भासी।
जनम करम गुन रूप सबै रसना परकासी॥
बिमल बुद्धि गुण और कीजो यह श्रवननि धरै।
सूर कवित सुनि कौन कवि जो नहिं सिर चालन करै॥
जतने जतेक धन पाए बटायलूँ मेलि परिजने खाय।
मरणक बेरि हेरि कोइ न पूछइ करम सगेँ चलि जाय॥

51—ए हरि बंदों तुअ पद नाथ।
तुअ पद परि हरि पाप पयोनिधि पार होव कवन उपाय॥
जावत जनम हम तुअ पद न सेवलूँ युवती मतिमय मेलि।
अमृत तिआजि किए हलाहल पीअलूँ संपदे बिपदहि मेलि॥
नव वृन्दावन नवीन तरुगन नव नव बिकसित फूल।
नवीन बसंत नवीन मलयानिल मातल नव अलिकुल॥

52—बसो मेरे नैनन में नँदलाल।
मोहनि मूरति साँवरि सूरति नैना बने रसाल॥
मोर मुकुट मकराकृत कुंडल अरुन तिलक दिये भाल।
अधर सुधारस मुरली राजति उर वैजंती माल॥
छुद्र घंटिका कटि तट सोभित, नूपुर शब्द रसाल।
मीरा प्रभु संतन सुखदाई, भक्त बछल गोपाल॥

53—ठाढ़ी अजिर जसोदा अपनैं हरिहि लिए चंदा दिखावत।
रोवत कत बलि जाऊँ तुम्हारी देखौं धौंभरि नैन जुड़ावत॥

54—जलपुर आनि धरनि पर राख्यौ गहि, आन्यौ वह चंद दिखावै।
सूरदास प्रभु हँसि मुसुक्याने, बार बार दोऊ कर नावैं॥

55—सुनिह कथा कौन निर्गुन की, रचि पचि बाल बनावत।
सगुन सुमेरु प्रगट देखियत, तुम तृन की ओट दुरावत॥

56—स्याम तुम्हें ह्याँ नाहिं पठाए तुम हो बीच भुलाने॥
ब्रजबासिन सो जोग कहत हौ बातहुं कहत न जाने।
हम सौ कही सो सहि कै जिय गुनि लेहु आपने॥

57— ताहि छिन उडुराज उदित रस-राज सहायक।
कुँकुम-मंडित-बदन प्रिया जनु नागरि नायक॥
कोमल किरन अरुन मानो वन व्यापि रही यों।
मन सिज खेल्यो फागु घुमड़ि घुरि रह्यो गुलाल ज्यों॥
कहा करौं बैकुंठहि जाय ?

58—जहँ नहिं नंद, जहाँ न जसोदा, नहिं जहँ गोपी ग्वाल न गाय।
जहँ नहिं जल जमुना को निर्मल और नहीं कदमन की छायाँ॥
परमानंद प्रभु चतुर ग्वालिनी, ब्रज रज तजि मेरी जाय बलाय॥

59— संतन को कहा सीकरी सो काम ?
आवत जात पनहियाँ टूटी, बिसरि गयो हरि नाम॥
जिनको मुख देखे दुख उपजत तिनको करिबे परी सलाम।
कुंभनदास लाल गिरिधर बिनु और सबै बेकाम॥

60— ब्रज नव तरुनि कदंब मुकुट-मनि स्यामा आजु बनी।
नख सिख लौं अंग अंग माधुरी मोहे स्याम धनी॥
यों राजति कबरी गूथित-कच कनक, कंज-बदनी।
चिकुर चंद्रिकन बीच अधर बिधु मानौ ग्रसित फनी॥

61— मानुष हौं तो वही रसखान,
बसौं सँग गोकुल गाँव के ग्वारन।
जो पसु हों तौ कहा बसु मेरो,
चरौं नित नंद की धेनु मझारन॥
पाहन हों तौ वही गिरि को,
जो कियो हरि छत्र पुरंदर धारन।
जो खग हों तो बसेरो करौं,
मिलि कालिंदि कूल कदँब की डारन॥

62— जाको जस है जगत में, जगत सराहै जाहि।
ताको जीवन सफल है, कहत अकब्बर साहि॥
साहि अकब्बर एक समै चले कान्ह विनोद बिलोकन बालहि।
आहट तें अबला निरख्यो चकि चौंकि चली करि आतुर चालहि॥
त्यों बलि बेनी सुधारि धरि सु भई छबि यों ललना अरु लालहि।
चँपक चारु कमान चढ़ावत काम ज्यों हाथ लिए अहि बालहि॥

63—जार को विचार कहा, गनिका को लाज कहा,
गदहा को पान कहा, अँधरे को आरसी।
निगुनी को गुन कहाँ, पान कहा दारिद को,
सेवा कहा सूम की, अरँडन की डारसी॥
मदपी को शुचि कहा, साँच कहा लँपट का,
नीच को बचन कहा, स्यार की पकार सी।
टोडर सुकवि ऐसे हठी तौ न टारे टरैं,
भावै कहौ सूधी बात भाव कहौ फारसी॥

64—पूत कुपूत कुलच्छनि नारि, लगक परोसि, लजायन सारो।
बंध कुबुद्धि, पुरोहित लँपट, काकर चोट, अतीत धुतारो॥
साहब सूम अड़ाक तुरंग, किसान कठोर, दिवान नकारो।

65—कह्य भन सुनु साह अकब्बर वार ही बाँधि समुद्र में डालो।
दुरदिन परे रहीम कह, भूलत सब पहिचानि।
सोच नहीं बित-हानि को, जौ न होय हित-हानि॥
कोउ रहीम जनि काहु के द्वार गए पछिताय।
संपति के सब जात हैं, बिपति सबै लै जाय॥
ज्यों रहीम गति दीप की, कुल कपूत गति सोय।
बारे उजियारो लगै, बढ़े अँधेरो होय॥

66— भोरहि बोलि कोईलिया बढ़वति ताप।
घरी एक भरि अलिया! रहु चुपचाप॥
बाहर लैके दियवा बारन जाइ॥
सासु ननद घर पहुँचति देति बुझाइ॥
पिय आवत अँगनैया उठिकै लीन॥
विहँसत चतुर तिरियवा बैठक दीन॥

67— जौ हौं कहौं रहिए तौ प्रभुता प्रगट होति;
चलत कहौं तौ हितहानि नाहिं बहनो।
'भावै सो करहु' तौ उदासभाव प्राननाथ!
'साथ लै चलहु' कैसे लोकलाज बहनो॥
केसवदास की सौं तुम सुनहु छबीले लाल,
चले ही बनत जौ पै, नाहीं आज रहनो।

असियै सिखाऔ सीख तुमहीं सुजान प्रिय,
तुमहिं चलत मोंहिं जैसो कुछ कहनो ॥

68— केसव केसनि अस करी कैरिहु जस न कराहिं।
चँद्र बदनि मृग लोचनी "बाबा" कहि कहि जाहिं ॥

69— चकित भंवरि रहि गयो, गमन नहिं करत कमलवन।
अहि फन मनि नहिं लेत, तेज नहिं बहत पवन वन॥
हँस मानसर तज्यो चक्क चकी न मिलै अति।
बहु सुंदरि पद्मिनी पुरुष न चहै, न करे रति॥
खानान खान बैरम-सुवन जवहिं क्रोध करि तँग कस्यो।

70—वृष को तरनि, तेज सहसौ करनि तपै,
ज्वालनि के जाल बिकराल बरसत है।
तचति धरनि, जग झुरत झुरनि, सीरी छाँह
को पुकरि पँथी पँछी बिरमत है॥
सेनापति नेक दुपहरी ढरकत होत,
धमका विषम जो न पात खरकत है।
मेरे जान पौन सीरे ठौर को पकरि काहू
धरी एक बैठि कहूँ घामै बितवत है॥

71— गुन को न पूछै कोऊ, औगुन की बात पूछै,
कहा भयो दई! कलिकाल यों खरानो है।
पोथी औ पुरान-ज्ञान ठट्टन में डारि देत,
चुगुल चबाइन को मान ठहरानो है॥
कादिर कहत यासों कछु कहिबे को नाहिं,
जगत की रीति देखि चुप मन मानो है।
खोलि देखौ हियौ सब ओरन सों भाँति-भाँति,
गुन ना हिरानो, गुनगाहक हिरानो है॥

72— नहिं पराग नहिं मधुर मधु, नहिं विकास यहि काल।
अली कली ही सों बँध्यो, आगे कौन हवाल॥

73— ढीठि परोसिनि ईठ ह्वै कहे जु राहे सयान।
सबै संदेसे कहि कह्यो मुसकाहट मै मान॥
नए बिरह बढ़ती विथा खरी विकल जिय बाल।
बिलखी देखि परोसिन्यौं हरषि तिहि काल॥

74— सुघन, कुँज, छाया सुखद, सीतल मँद समीर।
मन ह्वै जात अजौं वहै, वा जमुना के तीर॥

75—कुंदन की रँग फीको लगै झलकै अति अँगनि चोरु गोराई।
आँखिन में अलसानि, चितौन में मँजु विलासन की सरसाई॥
को बिनु मोल बिकात नहीं मतिराम लहे मुसकानि मिठाई।
ज्यों-ज्यों निहारिए नेरे ह्वै नैननि त्यौं-त्यौं खरी निकरैसी निकाई॥
क्यों इन आँखन सों निहसँक ह्वै मोहन को तन पानिप पीजै ?
नेकु निहारे कलँक लगै यहि गाँव बसे कहु कैसे कै जीजै ?

76— इन्द्र जिमि जँभ पर, वाड़व सु अँभ पर,
रावन सदँभ पर रघुकुलराज हैं।
पौन वारि वाहि पर, सँभु रतिनाह पर,
ज्यों सहस्रबाहु पर राम द्विजराज हैं॥
दावा द्रुम दँड पर, चीता मृग झुन्ड पर,
भूषण वितुंड पर जैसे मृगराज है।
तेज तम अँस पर, कान्हा जिमि कँस पर,
त्यौं मलेच्छ बँस पर सेर सिवराज है॥

77— वारौं कोटि इँन्दु अरविंद रस बिंद पर,
मानै न मलिंद बिंद समकै सुधा सरो।
मलै मल्लि मालती कदँब कचनार चँपा,
चापे हू न चाहै चित्त चरन टिकासरो॥

78—वाही घरी तें न सान रहै, न गुमान रहै न रहै सुघराई।
दास न लाज को साज रहै, न रहै तनकौ घर काज की धाई॥
ह्याँ दिख साध निवारे रहौं तब ही लौं भूट सब भाँति भलाई।
देखत कान्है न चेत रहै, नहि चित्त रहै, न रहै चतुराई॥

79— आरस सों आरत, सभारत न सास-पर,
गजब गुजारति गरीबन की धार पर।
कहै पद्माकर सुरासों सरसार,
तैसे बिथुरि बिराजैं बार हीरनके हार पर।
छावत छबीले छिति छहरि छरा के छोर,
भोर उठि आई केलि-मंदिर के द्वार पर।

एक पग भीतर औ एक देहरी पै धरे,
एक कर कँज, एक कर है किवार पर ॥

80—चँचलता अपनी तजि कै रस ही रस सों रस सुन्दर पीजियो।
कोउ कितेक कहै तुम सों तिनकी बातन को न पतीजियो ॥
चोज चवाइन के सुनियो न, यही मेरी कही नितकी कीजियो।
मजुँल मँजरी पै हो, मलिंद विचारि कै भार सँभारि कै दीजियो ॥

81— अभिय, हलाहल, मद भरे, सेत, स्याम रतनार।
जियत, मरत झुकि झुकि परत, जेहि चितवत इकवार ॥

82— धरति न चौकी नगजरी यातें उर में लाय।
छाँह परे पर-परुष को, जनि तिय धरम नसाय ॥
चरव चलि स्त्रवन मिल्यो चहत, कच बढ़ि छुवन छवानि।
कटि निजदरन धरयो चहत, बच्छस्थल में आनि ॥

83— बहुत दिनान की अवधि आसपास परे,
खरे अरबरनि भरे हैं उठि जान को।
कहि कहि जावन छबीले मन-भावन को,
गहि गहि राखति ही दै दै सनमान को।
झूठि बतियानि की पत्यानि तें उदास ह्वै कै,
अब न घिरत घन आनन्द निदान को।
अधर लगे हैं आनि करि कै पयान प्रान,
चाहत चलन ये सँदेसो लै सुजान को।

84— दस बार बीस बार बरजि दई है जाहि,
एते पै न मानै जौ तौ जरन बरन देव।
कैसौ कहा कीजै कछू अपनो करो न होय,
जाके जैसे दिन ताहि तैसेई भरन देव।
ठाकुर सहत मन आपनों मगन राखौ,
प्रेम निहसँक रस-रँग बिहरन देव।
बिधि कै बनाए जीव जैते हैं जहाँ के तहाँ,
खेलत फिरत तिन्हैं खेलन फिरन देव।

85— दाने की पानी की, न आवै सुध खाने की,
याँ गली महबूब की अराम खुसखाना है।

राज ही से है जो राजी यार की रजाय बीच,
नाज की नजर तेज तीर का निशाना है।
सूरत चिराग रोशनाई आशनाई बीच,
बार बार बरै बलि जैसे परवाना है।
दिल में दिलासा दीजै हाल के न ख्याल हूजै,
बेखुद फकीर वह आशिक दीवाना है।

86— रात के उनींदे, अरसाते, मद माते राते,
अति कजरोर दृग तेरे यों सुहात हैं।
तीखी तीखी कोरनि करीरि लेत काटे जीउ,
केते भए घायल औ केते तलघात हैं।
ज्यों ज्यों लै सलिल चख 'सेख' धोवैं बार बार,
त्यों त्यों बल बुंदन के बार झुकि जात हैं।
कैवर के भाले, कैधौं नाहर नहनवाले,
लोहू के पियासे कहूँ पानी तें आघात हैं।

87— श्रीगुरू परमाँनद तिनको दँडवत है, हैं कैसे परमाँनन्द आँनदस्वरूप हैं। सरीर जिन्हि को, जिन्हि के नित्य गाए तें, सरीर चेतन्नि अरू आँनदमय होतु है।

88— प्रमथ की सखी कहतु हैं। जो गोपीजन के, चरण विषै सेवक की दासी करि जो इनको प्रमामृत में डूबि कै इनके मँद हास्य ने जीते हैं।

89— सो श्री नँददास में रहतो सो खँडन ब्राह्मण शास्त्र पढ़यो हतो। सो जितने पृथ्वी पर भत हैं सब को खडँन कर तो, ऐसो वाको नेम हतो। याही तें सब लोगन ने वाको नाम खडंन पारयो हतो।

90— अब शेख अबुलफ़ज़ल ग्रंथ को करता प्रभु को निमस्कार करि कै अकबर बादस्याह की तारीफ़ लिखने को कसत करै है अरूँ कहै है—याकी बड़ाई अरुचेष्टा अरू चिमत्कार कहाँ तक लिखूँ।

91— अँगना जु है स्त्री सु। प्रेम के अति आवेश कर। जु कार्य करना चाहति है ता कार्य विषै। ब्रह्मांड। यत्युँह आधातुँ। अतँराउ कीबे कहँ।

92—रही खड़ी बोली। वह पहले कुछ दिनों तक तो मुसलमानों के व्यवहार की भाषा समझी जाती रही। मुसलमानों के प्रसँग में उसका कभी कभी प्रयोग कवि लोग कर देते थे। जैसे की "अफ़जल खान को जिन्हों ने मैदान मारा" (भूषण)। पर पीछे दिल्ली राजधानी होने से रीति काल के भीतर होते ही खड़ी बोली शिष्ट समाज के व्यवहार की भाषा हो गई थी।

93—सिद्धि श्री १०८ श्री श्री पातसाहि जी श्री दोपति अकबर साहि जी आम खास में तखत ऊपर बिराजमान हो रहे। और आमखास भरने लगा है जिसमें तमाम उमराव आप कुर्निश बजाय जुहार करके अपनी अपनी बैठक पर बैठ जाया करें अपनी अपनी मिसल से।"

94—"हे रामजी जो पुरूष अभिमानी नहीं है वह शरीर के इष्ट अनिष्ट में रागद्वेष नहीं करता क्योंकि उसकी शुधद वासना है मलीन वासना जन्मों का कारण है। ऐसी वासना को छोड़कर जब तुम स्थित होगे तब तुम कर्त्ता हुए भी निर्लेप रहोगे।"

95—जबूँद्वीप के भरत क्षेत्र विषै मगध नामा देश अति सुन्दर है, जहाँ पुण्याधिकारी बसे हैं इँद्र के लोक समान सदा भोगोप भोग करै हैं।

96—अवल में यहाँ माँडव्य रिसी का अश्रम था। इस सबब से इस जगे का नाम माँडव्याश्रम हुवा। इस लफ़्ज का बिगड़ कर मंड़ोवर हुवा है।

97—इस से जाना गया कि सँस्कार का भी प्रमाण नहीं, आरोपित उपाधि है जो क्रिया उत्तम हुई तो सौ वर्ष में चाँडाल से ब्राह्मण हुए और जो क्रिया भ्रष्ट हुई तो वह तुरन्त ही ब्राह्मण से चाँडाल होता है। यद्यपि ऐसे विचार से हमें लोग नास्तिक कहेंगे हमें इस बात का डर नहीं!

98—"श्री शुकदेव मुनि बोले—महाराज ग्रीष्म की अति अनीति देख नूप पावस प्रचँडी पशु—पच्छी, जीव जँतुओं की दशा विचार, चारों ओर से दल-बादल साथ ले लड़ने को चढ़ आया। तिस समय घन जो गरजता था सोई तौ धौंसा बजता था और वर्ण वर्ण की घटा जो घिर आई थी साई शूर वीर रावत थे!

99—जिस काल ऊषा बारह वर्ष की हुई तो उसके मुखचँद्र की ज्योति देख पूर्ण मासी का चँद्रमा छबि-छीन हुआ, बालों की श्यामता के आगे अमावस्या की अँधेरी फीकी लगने लगी ! उसकी चोटी सटकाई लख नागिन अपनी केंचली छोड़ सटक गई। भौहँनी बँकाई निरख धनुष धकधकाने लगा आँखों की कड़ाई चँचलाई पेख मृग मीन खँजन खिसाय रहे।

100—इस प्रकार से नासिकेत मुनि यम की पुरी सहित नरक का बर्णन कर फिर जौन-जौन कर्म किए से जो भोग होता है सो सब ऋषियों को सुनाने लगे कि गौ, ब्राह्मण, माता पिता, मित्र बालक, स्त्री स्वामी, बृद्ध गुरू इन का जो बध करते है वो झूटी साची भरते, झुठी ही कर्म में दिन-रात लगे रहते हैं। अपनी भार्य्या को त्याग दूसरे की स्त्री को ब्याहते, औरों की पीड़ा देख प्रसन्न होते और जो अपने धर्म से हीन पाप ही में गड़े रहते हैं वो माता की हित बात को नहीं सुनते सब से बैर करते हैं ऐसे जो पापी जन हैं सो महा डेरावने दक्षिण द्वार से जा नरकों में पड़ते हैं।

101—जो सब ब्राह्मण साँग वेद अध्ययन नहीं करते सो सब व्रात्य हैं, यह प्रमाण करने की इच्छा करके ब्राह्मण-धर्म-परायण श्री सुब्राह्मण्य शास्त्री जी ने पत्र साँग-वेदाध्यन-हीन अनेक इस देश के ब्राह्मणों के समीप पठाया है, उसमें देखा जो उन्होंने लिखा है—वेदाध्ययन-हीन मनुष्यों को स्वर्ग और मोक्ष होने शङ्का नहीं।

102—यह उदंत मार्त्तंड अब पहिले पहल हिन्दुस्तानयों के हित के हेत जो आज तक किसी ने नहीं चलाया पर अगरेजी औ पारसीओ बंगले में जो समाचार का कागज छपता है उसका सुख उन बोलियों के जान्ने और पढ़ने वालों को ही होता है !

103— कहाँ सबै राजा कुंअर, और अमीर नवाब।
आज राजदरबार में, हाजिर होहु सिताब॥
परम मोक्ष फल राजपद, परसन जीवन माहिं।
बृटन देवता राजसुत-पद, परसहु चित चाहि॥
कित हुलकर कित सेंधिया, कित बेगम भूपाल।
कित काशी पति कित रहे सिक्खराज पटियाल॥

104— धन ले कर कुछ काम न आवै।
ऊँची नीची राह दिखावै॥
समय पड़े पर साधै गुँगी।
क्यों सखि राजन नहिं सखि चुँगी॥

105— अचरज होत, तुम्हु सब गोरे बाजत कारे।
तासों कारे 'कारे' शब्दहु पर है वारे॥
कारे काम, राम, जलधर जल-बरसत वारे।
कारे लागत ताही सों कारन कों प्यारे॥
योतें नीको है तुम 'कारे' जाहु पुकारे।
यहै असीस देत तुमको मिलि हम सब कारे॥
सफल होहिं मनके सब ही सँकल्प तुम्हारे॥

106— कहाँ हो ऐ हमारे राम प्यारे।
किधर तुम छोड़कर हमको सिधारे॥
बुढ़ापे में ये दुख भी देखना था।
इसी के देखने को मैं बचा था।

107—जँगल में अब रमते हैं दिल बस्ती में घबराता है।
मानुष्य-गंध न भाती है, सँग मरकट मोर सुहाता है॥
चाक गरेबाँ कर के दम दम आहें भरना आता है।
'ललित किशोरी' इश्क रैन दिन पे सन खेल खेलाता है॥

108—कहीं पै स्वर्गीय कोइ बाला सुमँजु वीणा बजा रही है।
सुरों के सँगीत की सी कैसी सुरीली गुँजार आ रही है॥
कोई पुरँदर की किंकरी है कि या किसी सुर की सुन्दरी है।
व्योग तप्ता सी भोग मुक्ता हृदय के उद्गार गा रही है॥
कभी नई तान प्रेमे मय है, कभी प्रकोपन कभी विनय है।
दया है दाक्षिण्य का उदय है, अनेकों बानक बना रही है॥

109—नाना कृपान निज पानि लिए बपु नील वसन परिधान किए,
गंभीर धीर अभिमान दिए, छकि पारिजात-मधुपान किए,
छिन-छिन पर जोर मरोर दिखावत पल-पल पर आकृति-कोर झुकावत।
यह मोर नचावत, सोर मचावत, स्वेत-स्वेत बँगपाँति उड़ावत॥
नँन्दन प्रसून-मकरँद-विंदु-मिश्रित समीर विनु धीर चलावत।

110—इन्द्रासन के इच्छुक किसने करके तप अतिशय भारी,
की उत्पन्न असूया तुझ में, मुझ से कहो कथा सारी।
मेरा यह अनिवार्य शरासन पाँच-कुसुम-सायक-धारी,
अभी बना लेवे तत्क्षण ही उसको निज आज्ञाकारी॥

111—क्षत्रिय! सुनो अब तो कुयश की कालिमा को मेट दो।
निज देश को जीवन सहित तन मन तथा धन भेंट दो।
वैश्यो! सुनो व्यापार सारा मिट चुका है देश का।
सब धन विदेशी हर रहे हैं, पार है क्या कलेक का?

112— या भारती तुम्हारा चलन देख देख कर,
नव नायिका से नित्य लगन देख देख कर,
परकीया में लगा हुआ मन देख देख कर,
उजड़ा हुआ स्वदेश का वन देख देख कर,
आकुल अजस्र धार से आँसू बहा रही।
होकर अधीर धैर्य-भवन है ढहा रही॥

113—थे, हो और रहोगे जब तुम थी, हूँ और सदैव रहूँगी।
कल निर्मल जल की धारा सी आज यहाँ कल वहाँ बहूँगी।
दूती! बैठी हूँ, सज कर मैं।
ले चल शीघ्र मिलूं प्रियतम से धाम धरा धन सब तजकर मैं।

114—धीरे धीरे दिन गत हुआ पद्मिनी नाथ डूबे।
आई दोषा, फिर गत हुई दूसरा बार आया।
यों ही बीती विपुल घटिका और कई बार बीते।
आया कोई न मधुपुर से न गोपाल आए॥

115—चारु चंद्रिका से आलोकित विमलोदक सरसी के तट पर,
बौर गंध से शिथिल पवन में कोकिल का अलाप श्रवणकर,
और सरक आती समीप है प्रमदा करती हुई प्रतिध्वनि
हृदय द्रवित होता है सुनकर शशिकर छूकर यथा चंद्रमणि
किन्तु उसी क्षण भूख-प्यास से विकल वस्त्र-वंचित अनाथगण
'हमें किसी की छाँव चाहिए कहते चुनते हुए अन्न कण
आ जाते हैं हृदय द्वार पर मैं पुकार उठता हू तत्क्षण—
हाय! मुझे धिक् है जो इनका कर न सका मैं कष्ट निवारण॥

116—चुकती है नहीं निशा तेरी है कभी प्रभात नहीं होता।
तेरे सुहाग का सुख बाले आजीवन रहता है सोता॥
हैं फूल फूल जाते मधु में, सुरभित मलयानिल बहती है।
सब लता बल्लियाँ खिलती हैं, बस तू मुरझाई रहती है॥
सब आशाएँ—अभिलाशाएँ उरकारागृह में बंद हुई।
तेरे मन की दुख ज्वालाएँ मेरे मन में हैं छँद हुई॥

117—सावन का हरित प्रभात रहा अंबर पर थी घनघोर घटा।
फहरा कर पँख थिरकते थे, मन-भाती थी वन-मोर छटा।
वारिद के उर में चमक-दमक तड़ तड़ थी बिजली तड़क रही।
रह रह कर जल था बरस रहा, रणधीर भुजा थी फड़क रही॥

118— अवकाश असीम सुखों से आकाश तरंग बनाता।
हँसता-सा छाया पथ में नक्षत्र-समाज दिखाता।

119— नीचे विपुला धरणी है दुख-भार वहन सी करती।
अपने खारे आँसू से करुणा-सागर को भरती।

120— चिर दुग्ध दुखी वसुधा आलोक माँगती तब भी।
तुम तुहिन बरस दो कन कन, यह पगली सोए अब भी।

121— ले चल वहाँ भुलावा देकर मेरे नाविक धीरे धीरे।
जिस निर्जन में सागर-लहरी अंबर के कानों में गहरी
निरछल प्रेम-कथा कहती हो तज कोलाहल की अवनी रे।

122— बीती विभावरी जाग री
अँबर-पनघट में डुबी रही तारा-घट ऊषा नागरी।
खग कुल 'कुल-कुल सा बोल रहा, किस लय का अंचल डोल रहा।
लो यह तालिका भी भर लाई मधु मुकुल नवल रस गागरी।

123— अपलक जगती हो एक रात!
सब सोइ हों इस भूतल में'
अपनी निरीहता सँबल में।
चलती हो कोई भी न 'बात।
वक्षस्थल में जो छिने हुए
सोते हों हृदय अभाव लिए
उनके स्वप्नों का हो न प्रात।

124— बन विषम ध्वाँत।
सिर चढ़ी रहो पाया न हृदय
तू विकत कर रही है अभिमान
सुख-दुख का मधुमय धूप छाँह,
तूने छोड़ी यह सरल राह।
चेतनता को भौतिक विभाग—कर
जग को बाँट दिया विराग।
चिति का स्वरूप यह तित्य जगत्
यह रूप बदलती है शत शत
कण विरह मिलन-मय नृत्य
निरत उल्लासपूर्ण आनँद सतत !

125— प्रथम रश्मि का आना रँगिणि
तूने कैसे पहचाना ?
कहाँ कहाँ हैं बाल-विहगिंनि !
पाया तू ने यह गाना ?
निराकार तुम मानो सहसा ज्योतिपुँज
में हो साकार।
बदल गया द्रुत जगज्जाल में घर कर नाम रूप नाना !
खुले पलक, फैली सुवर्ण छवि।
स्पदंन, कंपन, नवजीवन फिर सीखा जग ने अपनाना !

126— आज का दुख कल का आह्लाद
और कल का सुख, आज विषाद
समस्या स्वप्न गूढ़ संसार,
पूर्ति जिसकी उस पार।

127— मेरा मधुकर सा जीवन कठिन कर्म हैं कोमल है मन !
128— धूल की ढेरी में अनजान छिपे है मेरे मधुमय गान !
कुटिल काँटे हैं कठोर जटिल तरूजाल है किसी ओर।
सुसन दल चुन कर निशि भोर खोजना है अजान वह छोर।
129— अहे तिमिर चरते शशि-शावक
इन्दु दीप से दग्ध शलभ शिशु।
शुचि अलोकं अब हुआ विहान

अंधकारमय मेरे उर में
आओ छिप जाओ अनजान।

130— हाय मृत्यु का ऐसा अमर अपार्थिव पूजन।
जब विषण्ण निर्जीव पड़ा हो जग का जीवन।
मानव ऐसी भी विरक्ति क्या जीवन के प्रति।
आत्मा का अपमान प्रेम औ छाया से रति।
शव को दें हम रूप-रँग, आदर मानव का।
मानव को हम कुत्सित चित्र बनावे शव का।

131— उभरण भर वरण-गान
बन-बन उपवन-उपवन
जाग छवि, खुले प्राण
मधुप-निकर कलरव भर
गीत-मुखर पिक-प्रियस्वर
स्मर-शर हर केसर-झर
मधुपुरित गँध, ज्ञान।

132— कौन तम के पार (रे कह)
अखिल पल के स्रोत, जल-जग
गगन घन-घन धार (रे कह)
गँध-व्याकुल - कुल - उर - सर
लहर कम कर कमल मुख पर,
हष अलि हर स्पर्श-शर सर गूँज बार बार ! (रे कह)
निशा प्रिय उर-शयन सुख-धन सार या कि असार (रे कह)

133— निस्तब्ध मीनार
मौन हे मकबरे
भय में आशा को जहाँ मिलते थे समाचार !
टपक पड़ता था जहां आंसुओं में सच्चा प्यार॥

134— दिवसावसान का समय
मेघ भव आसमान से उतर रही है
वह संध्या सुंदरी परी सी
धीरे, धीरे, धीरे
तिमिराँचल में चँचलता का नहीं कहीं आभास
मधुर मधुर हैं दोनों उस के अधर

किन्तु गम्भीर-नहीं हैं उनमें हास विलास।
हँसता है तो केवल तारा एक
गुंथा हुआ उन घुघँराले काले काले बालों सें,
हृदय राज्य की रानी का वह करता है अभिषेक
अलसता की सीलता किन्तु कोमलता की वह कली,
सखी नीरवता के कंधे पर डाले बाँह,
छाँह सी अम्बर पथ से चली।

135— मैं नीर भरी दुख की बदली
विस्तृत नभ का कोई कोना,
मेरा न कभी अपना होना,
परिचय इतना इतिहास यही
उमड़ी कल थी मिट आज चली।

136— अपने इस सूने पन की
मैं हूँ रानी मतवाली
प्राणों का दीप जलाकर
करती रहती दीवाली
मेरी आहें सोती हैं
इन ओठों की ओटों में
मेरा सर्वस्व छिपा है
इन दीवानी चोटों में।

137— क्या अमरो का लोक तेरी करुणा का उपहार?
रहने दो हे देव! अरे यह मेरा मिटने का अधिकार।

138— कितनी आई और गई पी
इस मदिरालय में हाला,
अब तक टूट चुकी है कितने
मादक प्यालों की माला
कितने साकी अपना अपना
काम खतम कर दूर हुए
कितने पीने वाले आए
निन्तु वही है मधुशाला।

———